

भारतीय काव्यशास्त्र : नई व्याख्या

डॉ० राममूर्ति त्रिपाठी

प्रोफ़ेसर तथा अध्यक्ष,
हिन्दी विभाग, विक्रम विश्वविद्यालय,
उज्जैन

एकमात्र वितरक

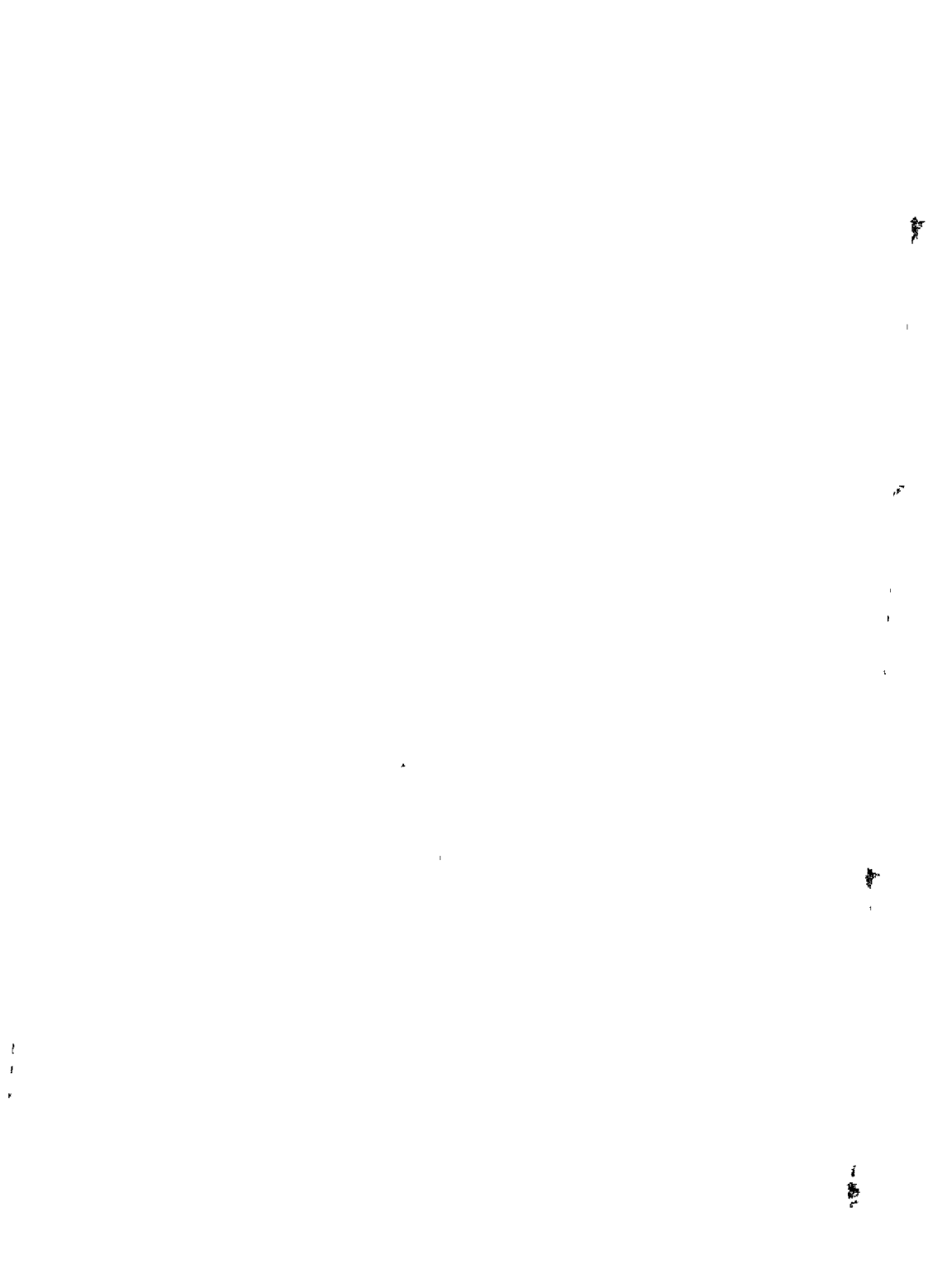
साहित्य भवन लिमिटेड

इलाहाबाद-३

© डॉ० राममूर्ति त्रिपाठी

संस्करण	प्रथम, १९७४ ई०
प्रकाशक	राका प्रकाशन ४०-ए, मोतीलाल नेहरू रोड, इलाहाबाद-२
वितरक	साहित्य भवन (प्राइवेट) लिमिटेड जीरो रोड, इलाहाबाद-३
मुद्रक	पर्वतीय मुद्रणालय १८, राय रामचरनदास रोड, इलाहाबाद-२
आवरण	शिव गोविन्द पाण्डेय
मूल्य	चौदह रुपये मात्र

स्मृतिशेष
पुण्यश्लोक डॉ० गोपाल व्यास
को



प्राक्कथन

हिन्दी समीक्षा-क्षेत्र में यह आवाज़ बार-बार उठनी है कि हिन्दी के 'अपने' समीक्षा-शास्त्र का निर्माण और विकास होना चाहिए। अपने समय के चिन्तन को देखते हुए सजग समीक्षकों के अन्तरतम से निकलने वाली यह आवाज़ इस बात का ज्वलत प्रमाण है कि अपने समीक्षा-शास्त्र के निर्माण और विकास में कहीं कोई गत्यवरोध है और यह अकारण नहीं है। कहीं कुछ है जो 'अपने' को 'पहचानने' नहीं देता है, फलतः निर्माण और विकास में गत्यवरोध आ जाता है। भारतीय मानस 'आत्मशक्ति' का एहसास खो चुका है, फलतः वह आत्म-प्रत्यभिज्ञा की दिशा अनुद्घाटित ही रहने दे रहा है और जब ऐसा है तब निर्मित तथा विकसित कैसे हो? जिस राष्ट्र की नई चेतना 'अपने' को 'हीन' समझकर 'ऊँचा' बनने की चाह से दूसरे राष्ट्र का अंधाधुंध अनुकरण करने में लग जाय, उससे क्या आशा की जाय? जो लोग थोड़ा 'अपनी' ओर मुड़कर देखना चाहते हैं या देखने लगते हैं, उन्हें नव निर्माताओं की परिधि से काटकर पृथक् कर दिया जाता है। नये से नये ज्ञानालोक में अपनी विवेक-शक्ति का परिमार्जन कीजिए, पर नियोजित कीजिए उसे 'अपने' स्वभाव में निहित सभावनाओं के विकास के लिए। किन्तु यह सब जिस कपिलसमाधि से साध्य है, वर्तमान ढाँचे की निशाचरी वृत्तियाँ उस समाधि में साधक को जाने ही नहीं देतीं।

सर्जना के क्षेत्र में हिन्दी साहित्य की प्रातिभ क्षमता निश्चय ही सामने आई है, पर सर्जक अपने उत्तरदायित्व की अपेक्षा समीक्षक के उत्तरदायित्व का ध्यान ज्यादा जोर से बहन करना-कराना चाहता है। वह यह नहीं सोचता कि सर्जना काल की निर्मम भट्टी पर दस-बीस वर्ष स्वयं पच-पंचा ले फिर जब वह आत्मशक्ति के बल पर कालजयी बन जाय, तब थिराहट में समीक्षक निहित 'शक्ति' या प्रतिमान को उभारे। यहाँ तो निकट अतीत के प्रयासों में दिखाई यह पड़ता है कि तुम नहीं तो मैं ही समीक्षा करूँगा और तुम मेरी प्रशंसात्मक समीक्षा नहीं करोगे तो मैं तुम्हें ही उखाड़ दूँगा। नई प्रतिभाओं का मारा श्रम आन्दोलनों और धाराओं को नए शीर्षक प्रदान कर विकृत अहम्मन्यता की पुष्टि करने में नियोजित हो रहा है।

कुछ नए अधीन चिन्तक और समीक्षक जब यह कहते हैं कि भाव कविता का शील है, रस आत्मा हो न हो—तब पूर्वार्द्ध से सहमत होकर भी उत्तरार्द्ध

चिन्तय हो जाता है। बावजूद इसके 'शब्द कविता का शील है' यह उद्घोष किसी राष्ट्र की प्रकृति का अतिक्रमण कर कविता की प्रकृति से अवश्य जुट जाता है। जब अद्यतन चिंतक यह मानता है कि सर्जनात्मक अनुभूति को वहन करने वाले सटीक और अपरिवर्तनीय अर्थवान् शब्द कविता में सब कुछ हैं, तब वह कविता के अपने स्वभाव का निश्चय ही दीप्त रूप मुखर करता है। कविता के स्वभाव-समुद्र में मग्न-समय पर बुलबुले की भाँति उतराने वाली 'विसंगति', 'सपाट बयानी' आदि को प्रतिमान के स्तर पर रखना बहुत स्थायी को महत्त्व देना नहीं है। कविता की प्रवृत्ति और उसके बाद राष्ट्र की प्रकृति को न झेल सकने का ही यह परिणाम था कि प्रगतिवाद जैसा आन्दोलन हिन्दी के सर्जनात्मक साहित्याकाश में लूक की तरह बाया और चला गया। जो कविता जरूरत की कविता हो, हाथों की छटपटाहट हो, वह काल की निर्भम भट्टी पर चढ़ने के बाद कितनी मात्रा में कालजयी होगी—कहा नहीं जा सकता। फिर इनसे कौन से प्रतिमान स्पष्ट होंगे? यह ठीक है कि कविता में चिरंतन और सदातन को अद्यतन के माध्यम में ही व्यक्त किया जाता है, पर ऐसे स्रष्टा में भी तो कहीं चिरंतन और सदातन की परख, पहचान, आस्था और झुकाव हो। समीक्षा रचना या सर्जना की अनुधाविनी है, सखा है, शासक है, अतः समीक्षा का गल्पवरोध आदि दूर करना है तो सर्जक की आत्मशक्ति की परख अतीत में धुसकर करनी होगी और अपने स्वभाव की संभावनाओं को ही साहित्य के रूप में मूर्त करना होगा।

भारतीय काव्यशास्त्र 'अतीत' का है, इसमें कोई संदेह नहीं, परन्तु उसमें निरूपित भेद-प्रभेदों की तह में अनुस्यूत 'सामान्य' इतनी संभावनाओं का है कि उसका पुनरुज्जीवन वर्तमान किन्तु 'अपने' को अभिव्यक्त करने वाले अद्यतन सर्जन के संदर्भ में किया जा सकता है। प्रस्तुत कृति इसी संदर्भ का प्रयास है। मूल्य और महत्त्व सहृदय चिन्तकों के हाथ में जाने पर ही तय होगा।

कृति के प्रकाशन में योग देने वाले मित्रवर डॉ० पारसनाथ तिवारी तथा मुद्रण में समय की गति से अधिक सक्रिय श्री रमाप्रसाद चिल्डियाल 'पहाड़ी' को धन्यवाद दिए बिना इस संदर्भ का कर्तव्य अधूरा रह जायगा। अंततः कृति के आकार ग्रहण करने में साक्षात्-असाक्षात् जिसका भी सहयोग हो सब के प्रति आभार।

अनुक्रम

● भारतीय काव्यशास्त्र : वर्तमान सन्दर्भ में ..	१
● भाष्य और समीक्षा ..	३१
● समीक्षा और भारतीय काव्य-सिद्धान्त ..	३७
● पुरातन और अद्यतन आचार्यों की दृष्टि में काव्यानुभूति	४५
● पुरातन और अद्यतन साहित्य और साधारण प्रतिमान ..	४६
● आलोचना के नये मान ..	५२
● वर्तमान साहित्य और आस्था ...	६४
● भावकत्व और कल्पना ...	६६
● नई कृतियाँ : पुराना मूल्यांकन—	
पुरानी कृतियाँ : नया मूल्यांकन ...	७२
● वर्तमान साहित्य में 'यथार्थ' के बदलते रूप ...	८१
● समीक्षा के बदलते प्रतिमान ...	६२
● समीक्षण और मूल्यांकन ...	१०२
● काव्य की आत्मा का प्रश्न और रस की स्थिति ...	१०८
● समीक्षा और शोध : समस्या और समाधान ...	११६
● नवलेखन : स्वरूप और सम्भावनाएँ ...	१२४
● नव्यशास्त्रीय समीक्षा के शिखर : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ...	१२६
● भारतीय काव्यशास्त्र और उसकी सम्भावनाएँ : शुक्लोत्तर समीक्षा के सन्दर्भ में ...	१३८
● भारतीय काव्यशास्त्र के पुनराख्याता : आचार्य नन्द- दुलारे वाजपेयी ...	१५३
● भारतीय काव्यशास्त्र के पुनराख्याता : डॉ० जगेन्द्र ...	१८२

Vertical handwritten text on the left side of the page, possibly a list or index.

Vertical handwritten text at the bottom left corner of the page.

एक

भारतीय काव्यशास्त्र : वर्तमान सन्दर्भ में

[१]

काव्य के शास्त्र से अभिप्राय उसके शासन से है—नियम-विधान से है। शास्त्र इसलिए 'शास्त्र' माना जाता है कि वह शासन करता है—कवियों को निरकुण होने से रोकता है। कतिपय साहित्यशास्त्रियों ने काव्यशास्त्र या काव्यशासन की जगह 'काव्यानुशासन' शब्द का ठीक उसी प्रकार प्रयोग किया है जैसे व्याकरण के भारतीय चिंतकों ने 'शब्दानुशासन' का। महाभाष्यकार पतञ्जलि ने शब्द प्रयुक्त—शब्द-लक्ष्य—का अनुगामी रहकर शब्दशासन की बात कही है, लक्ष्य को ध्यान में रखकर लक्षणों का विचार किया है, न कि लक्षणों के द्वारा लक्ष्य का स्वरूप निर्धारित किया है। कहा भी गया है—'लक्ष्यकच-क्षुष्काः वैयाकरणाः।' ठीक इसी प्रकार जब हेमचन्द्र या वामदेव 'काव्यानुशासन' की बात करते हैं अथवा दशरूपककार उत्कृष्ट रचनाओं को देखकर नियम बनाने की युक्ति प्रदर्शित करते हैं तब वे भी शब्दविदों की भाँति शासन नहीं अनुशासन का ही समर्थन करते हैं। काव्य का अनुशासन ही काव्य का शास्त्र है।

बात यह है कि शासन या नियम-निर्माण बुद्धि का कार्य है और काव्य उसकी अपेक्षा और भी महत्त्वपूर्ण किमो सर्जनात्मक शक्ति का—जो केवल संश्लेष को जानती है, ममता से परिचित है—उसके द्वारा की गई सृष्टि में कौन कहाँ से आकर किस अनुपात में किस तरह आबयविक विकास की अखण्ड प्रक्रिया में जुट गया, इसका उसे पता नहीं। यह अवश्य मानने की बात है कि हर कविता उस सर्जनात्मक शक्ति का प्रसव नहीं होती। कौन-सी रचना सर्जनात्मक शक्ति की प्रभूति है—इसका निकष भी मंत्र का हृदय नहीं हो सकता। तभी तो किसी को लिखना पड़ा कि 'तार सप्तक' लाला भगवानदीन के हाथों पड़कर अपना प्राप्य नहीं पा सकता। सहृदय समीक्षक या समझदार

को काव्यधारा और जीवनधारा के सम्पर्क में रहकर अपनी समझ या ग्रहण-शीलता को निरन्तर ताजा रखना पड़ता है। जिस समझदार में इस ग्रहणशील वृत्ति की ताजगी अन्य दोनो सम्पर्कों के अभाव में मर जाती है, उसमें अनुशासन की क्षमता नहीं आ सकती—वह अनुरूप प्रतिमान नहीं निर्धारित कर सकता।

कल्पित चित्तको की धारणा तो यह है कि न तो काव्य का अनुशासन तात्त्विक भूमिका पर सम्भव है और न काव्य के लिए उसकी कोई आवश्यकता ही है। पहली बात इसलिए मान्य है कि कविता अपने हर प्रदान में सर्जनात्मक शक्ति 'नवता' से सवलित रहती है, अतः अनुशासन रखने वाली बुद्धि हमेशा पीछे ही रह जाती है और दूसरी बात भारतीय काव्यशास्त्रियों के माध्यम पर इसलिए सही है कि वे काव्य को महज आस्वाद की वस्तु मानते हैं—उनका सर्वाधिक मान्य रसात्मक प्रतिमान केवल आस्वाद की निरतिशयता या नारतमिकता बताता है। निरतिशयता रस की अपनी स्वरूपगत विशेषता है जबकि नारतमिकता ग्राहक के संस्कार और व्यक्त सामग्री की। वास्तव में भारतीय काव्यशास्त्रियों के रसात्मक प्रतिमान में आस्वाद या प्रीति के साथ-साथ व्युत्पत्ति अथवा मूल्य की बात इस कदर अपरिहार्य अंग बन गई है कि उसे अलग से न कहकर भी कह दिया गया है। इसीलिए रसात्मक प्रतिमान के विषय में यह कहना कि वह मूल्यांकन की ओर उन्मुख नहीं है—सही भी है और नहीं भी। सही इसलिए कि वह काव्य का लक्ष्य चर्चणा या आस्वादभाव मानना है, और नहीं भी इसलिए कि आस्वाद-उत्पादक-अवयव समाज-निर्धारित-औचित्य (मूल्य) गर्भित होते ही हैं—अन्यथा 'आस्वाद' की निष्पत्ति ही न हो सकेगी। तभी तो आनन्दवर्द्धन ने कहा—

अनौचित्यादृते नान्यद्रसमंगस्यकारणम् ।

औचित्योपनिबन्धस्तु रसस्योपनिषत् परा ॥

यह औचित्य सामाजिक मूल्य ही है जिसे रससिद्धान्त काव्येतर मूल्य कह दिया करते हैं—वस्तुतः यह पक्षपाती उदग्र दृष्टि की परिणति है। औचित्य या मूल्य वह तत्त्व है जो जीवन और काव्य के भेद को समाप्त करता है। वह काव्येतर होकर भी काव्य का है—यदि ठीक ढंग के सौचा जाए। निष्कर्ष यह है कि भारतीय काव्यशास्त्र काव्यानुशासन, काव्य का रसात्मक प्रतिमान—सब-कुछ है, अर्थात् प्रतिमान भी, आस्वाद प्रक्रिया भी और साथ ही आस्वाद भी। निस्संदेह यह बड़ा ही समर्थ प्रतिमान है। वर्तमान जीवन और जगत् में उन

तमाम औचित्य-नियामक मूल्यों का विघटन चल रहा है जिन्हे रस-निष्पत्ति के लिए अनिवार्य समझा जाता है। इसलिए अनुरूप सामग्री की योजना ही सम्भव नहीं है। मनुष्य ने, उसके द्वारा-निर्मित समाज ने अपनी सुदीर्घ यात्रा में जिन मानवीय मूल्यों को अर्जित किया है वे टूट रहे हैं। मेरा विश्वास तो यह है कि वे टूट नहीं रहे हैं वरन् पुनः प्राणार्जन की आन्तरालिक प्रक्रिया में हैं। यदि जीवन, जगत् और कविता में कोई पर्जनात्मक शक्ति है तो उसकी सार्थकता, उसके अस्तित्व का प्रमाण इसी में है कि सघटन और विघटन उभयविध प्रक्रिया में निर्माण की ओर ही अग्रसर हो। डॉ० हजारीप्रसाद द्विवेदी ने भी प्रश्न किया है कि विद्रोह और संघर्ष किसके प्रति? जिस डाली पर मानव और समाज बैठा है, उसी के प्रति?

जो भी हो, मवाल यह है कि जो प्रवृत्ति छायावाद के अन्तर हिन्दी साहित्य में अकुरित, पल्लवित और पुष्पित हुई है, उसको व्याख्यायित करने में, उनके सौन्दर्य-परीक्षण में, उसको समझने-समझाने में भारतीय काव्यशास्त्र कहाँ तक समर्थ है? मवाल इतना ही नहीं है बल्कि यह भी है कि भारतीय प्रतिमानों में ऐसी सभावनाएँ भी हैं क्या—जिन्हे छायावादोत्तर नई काव्यधारा को व्याख्यायित करने में उपयुक्त किया जा सकता है? 'भाषा और संवेदनाकार' ने तो स्पष्ट घोषणा कर दी है कि नई काव्यधारा के सौन्दर्य-विश्लेषण में प्राचीन भारतीय प्रतिमान अक्षम हैं, उनमें अब ऐसी कोई सभावना भी नहीं शेष है जिसे नई काव्यधारा के सन्दर्भ में उधाड़ा जा सके। भारतीय काव्यशास्त्र से अपरिचित ऐसे तमाम काव्यचिंतक हैं जिनके उद्धरण इस सदर्भ में प्रस्तुत किये जा सकते हैं।

छायावादोत्तर काव्यप्रवृत्तियों और उसके आलोचकों की बात तो विचारणीय है ही, एक समय था जब स्वच्छन्दतावादी या छायावाद के समीक्षक ही यह कहने लग गये थे कि काव्य के उस रूप के सौन्दर्य-परीक्षण में पुरातन भारतीय प्रतिमान अपर्याप्त हो गये हैं। परन्तु ज्यो-ज्यो छायावादी आस्वाद और भारतीय प्रतिमान (रस-ध्वनि)नजदीक आते गये, त्यो-त्यो उनका अजनबी-पन मिटता गया। एक तरफ आचार्य नन्ददुलारे वाजपयी 'भावनिरूपण के पद्धतिबद्ध रूप' को हेय बताते हुए भी युगोचित परिष्कार के साथ 'रस' को काव्य की निर्विवाद आत्मा घोषित करते हैं और दूसरी ओर प्रसाद जी 'छाया या प्रतीयमान' अर्थ को काव्य का सर्वस्व कहते हैं। उक्त स्थापनाओं द्वारा इन कवियों और आलोचकों ने भारतीय प्रतिमानों में निहित सभावनाओं

को देखा है और उसे छायावादी साहित्य के लिए भी उपयोगी माना है। स्वच्छन्दतावादी साहित्य के विषय में कृतिपय चिन्तको की यह धारणा भी थी कि इस साहित्य से अभिव्यक्त सौन्दर्य का संवेदन काव्यगत विषय से आगे बढ़कर कवि की अन्तरआत्मा के साक्षात्कार से संभव है (क्योंकि ये लोग सौन्दर्य को आत्मनिष्ठ मानते हैं) जबकि रस का ग्रहण काव्यगत विषय (विभावादि) से ही हो जाता है, अतः रसवादी प्रतिमान की बात फिर भी निरर्थक है। वस्तुतः यह आक्षेप रस के मध्यकालीन माध्यम-प्रधान अथवा ढाँचा-बद्ध विजडित रूप को ध्यान में रखकर किया गया है, न कि आनन्द-वर्द्धन और अभिनवमुप्त की मूल धारणा को समझकर। आनन्दवर्द्धन की रस विषयक धारणा पर्याप्त संभावनाओं से संवलित है। उन्होंने तो रस को ऐसी अनुकूल मनोवृत्ति या चित्तदशा माना है जो काव्यवर्णित वस्तु या स्थितियों से उत्पन्न होती है। साथ ही उन्होंने यह भी कहा है कि ग्राहक काव्य विषय का ग्रहण करता हुआ रसावेश में कवि की प्रतिभा का भी साक्षात्कार कर लेता है। इसी प्रकार प्रगतिवादी भी पहले 'रस' से मुँह विद्वकाते थे, किन्तु अन्ततः उन लोगों ने भी यह स्वीकार किया कि यदि रस को विजडित कर देने वाले जाल को हटा दिया जाय तो रसवादी सरणि उन लोगों के बहुत काम की है।

'नई कविता' के भर्माज्ञों ने इसकी मूल प्रेरक वृत्ति को गैर-रोमांटिक कहा और अपनी सर्जनात्मकता में कविता को अपरिभाष्य माना। बताया यह भी कि 'कविता क्या है', यह समझने के लिए कविता क्या नहीं है, यह समझना होगा। इसी सन्दर्भ में यह कहा गया कि 'कविता में भावावेश या रोमांटिक मनःस्थिति का होना अनिवार्य नहीं।' छायावाद और प्रगतिवाद उभयत्र भावावेश की संस्थिति मानी गई—एक का अवलंबन प्रकृति या नारी और दूसरे का धुएँ में सना मजदूर। फलतः रसात्मक प्रतिमान या अनुभावन की समस्या यहाँ तक कोई समस्या नहीं थी। समस्या वहाँ से आरम्भ हुई जहाँ काव्य सम्बन्धी पुरानी धारणाओं—छन्द, भावावेश आदि—को निषिद्ध मानकर भी कविता या सर्जनात्मकता की चुनौती का निर्वाह किया जाने लगा, जहाँ सर्जनशीलता के नये आयाम उद्घाटित किये गये—इसे भाषिक सर्जनात्मकता कहा गया।

इस प्रकार 'नयी कविता' में प्रायः समस्त पुरातन धारणाओं, कलात्मक उपकरणों तथा क्रमागत जीवन-मूल्यों के विरुद्ध विद्रोह और प्रस्थान की बात इस आशा से की गई कि काव्योचित सर्जनात्मकता या नवता अकुरित होने

योग्य भूमियाँ और भी है—उनकी ओर भी दृष्टिपात होना चाहिए। कहा तो यह भी गया है कि 'नयी काव्यधारा' में जिस अनुभूति ने अभिव्यक्ति पाई है उसकी बुनावट और बनावट अपनी गुणात्मक विशेषताओं में भिन्न हो गई है और उसका कारण तेजी से होने वाले जीवनगत गुणात्मक परिवर्तन है। इस प्रकार ऊपर-ऊपर से विचार करने वालों ने यह स्थिर कर दिया है कि प्राचीन भारतीय काव्यशास्त्र या उसके द्वारा निरूपित काव्य प्रतिमान जिसे 'लक्ष्य' को मानने रखकर बने थे, वह लक्ष्य अब अपनी समस्त विशेषताओं के साथ निःशेष हो चुका है। आज का 'नया कवि' अथवा 'युवाकवि' जो कुछ दे रहा है, उसके लिए भारतीय प्रतिमानों में कोई सम्भावना शेष नहीं है। आज सामान्य, समाहित, सामंजस्य और संश्लेष की जगह विशेष, व्यक्ति, विखराव, द्वन्द्व और खण्ड-खण्ड की स्थितियाँ हैं। इस स्थिति में भारतीय काव्यशास्त्र को 'नयी काव्यधारा' के मूल्यांकन में या तो निःशेष मान लिया जाए अथवा उसकी नई व्याख्या द्वारा शेष सम्भावना स्पष्ट की जाय।

इसके पूर्व कि उक्त दोनों विकल्पों में से किसी एक की नयी काव्यधारा के सन्दर्भ में पुष्टि करें, एक बार पुनः देख लें कि ग्राह्य काव्य-धारा में भाव या भावना, सामान्य या व्यापकता और सामञ्जस्य या सौन्दर्य की वृत्ति कही शेष या नहीं। साथ ही यह भी देखें कि अस्ति और नास्ति पक्ष वाली रचनाओं में किसे इस धारा की चरम उपलब्धि स्वीकार किया गया है? प्रतिमान का निःकष चरम उपलब्धि की रचनाएँ ही मानी जानी चाहिए। उन्हीं से प्रतिमान निकाले भी जाने चाहिए।

डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने गैर-रोमाण्टिक काव्य की सम्भावनाओं पर विचार करते हुये कहा है कि कविता के लिए भावावेग अनिवार्य नहीं है। मतलब भावावेग निषिद्ध भी नहीं है। स्वयं अज्ञेय में भावावेग की स्थितियाँ मिलती हैं और इन स्थितियों में उत्तम रचनाएँ भी आई हैं। साथ ही यह भी लक्षित करने की बात है कि भावगत आवेग का निषेध हुआ—सामान्य भावबोध का नहीं, ताकि अनाविष्ट दशा का यथार्थ भी अभिव्यक्ति पा सके। भावबोध या रागात्मकता की स्वीकृति के साथ-साथ इस बात पर बल अवश्य दिया कि उन्हें उभारने वाले जटिल-जटिलतर रागात्मक सम्बन्धों को अधिक प्रकाश में लाया जाय। इसीलिए अज्ञेय प्रभृति लक्ष्यकारों का कहना है कि नई काव्यधारा में राग की जगह रागात्मक सम्बन्धों ने महत्त्व पा लिया है। कविता इसीलिए आज पहले की तुलना में जटिल-जटिलतर हो रही है क्योंकि सम्बन्ध वैसे ही

गये हैं। पुरानी कविता जहाँ भीतर (भाव) से बाहर (रूप) की ओर आती थी, नयी कविता बाहर (जटिल सम्बन्धों) से भीतर (भाव) की ओर आ रही है। भोगे हुये जीवन से उपलब्ध राग या भाव को उसकी प्रामाणिक यथार्थता से चित्रित करने के लिए ग्रह प्ररतन अवश्य हुआ है कि उसे न तो गलतश्रुभावुकता से रंगा जाय और न ओढ़ी हुई आइडियोलॉजी से विकृत किया जाय। नई कविता को दिशा में दिखाई पड़ने वाली कतिपय शिक्षिलताओं की प्रतिक्रिया में युवा-कवि अपने आक्रोश और अनौपचारिक अभिव्यक्ति में आगे बढ़े और 'अकविता' या 'कवितांतर' तक पहुँच गये। दूसरी ओर नयी कविता में जिस भावुकता या भावना का स्वर दवे-मुँदे ढंग से रिस रहा था, नवगीत में वह समस्त युरानुसूप कलात्मक उपकरणों के साथ अपना स्वतन्त्र प्रस्थान लेकर चला। नई कविता के भावात्मक और अ-भावात्मक प्रवृत्तियों के ये दो सीमान्तगामी शिखर हैं—इनके बीच अन्यान्य प्रवृत्तियों की हरी-भरी घाटियाँ भी हैं।

युवालेखन के विषय में मर्मज्ञों की विविध धारणाएँ मिलती हैं। श्री ओमानन्द सारस्वत जाति की धारणा है कि युवालेखन में कतिपय कृतियाँ या कृतिकार ऐसे हैं जिनमें काव्य या कवि का अन्वेष्य 'सहज' उभरता हुआ लक्षित हो रहा है। 'क्षत्रज' के मस्यौदक को डर है कि समकालीन जीवन सन्दर्भों और केन्द्रीय स्थितियों से नीचे साक्षात्कार की चुनौती को अप्रासंगिक करने पर युवालेखन कही सम्भावनाहीन एकरसता का गिकार न हो जाय। उनकी धारणा यह है कि आक्रोश और विद्रोह का बेमानीपन अब स्वतःसिद्ध हो चुका है, चूँकि किसी ठोस बुनियादी चिन्तन के अभाव में नाराज भंगिमाओं की कोई तर्क-संगति नहीं है।

इस प्रकार नई काव्य-प्रवृत्ति में युवालेखन की अभी इतनी समीची प्रवृत्ति है कि उसकी व्यस्कता परीक्षणीय है। इसकी ऊँचाई, गहराई तथा प्रसार और व्यापकता अभी कोई सुस्थिर रूप नहीं ग्रहण कर सके हैं। फलतः न तो इस पर कोई प्रतिमान लागू किया जा सकता है और न इससे कोई प्रतिमान बढ़ा जा सकता है। दूसरी बात यह है कि उस विद्रोह और विरोध में सम्भावनाहीन एकरसता का भय होता है, जिसके मूल में किसी मूल्य के प्रति आस्था नहीं है। ऐसा आस्थाहीन संघर्ष क्षयो और शुष्क हो जाता है। जहाँ मूल्यान्বেषण का बीज भाव नहीं है, वहाँ का विद्रोह और संघर्ष सर्जनात्मक नहीं बरन् अराजक और विध्वंसक होता है। एक तरफ़ भारत के सामूहिक

मन में व्यवसायी युग द्वारा दमित मूल्य-प्राण, जातीय मनोवृत्ति का बाहर आने के लिए द्वन्द्व और संघर्ष तथा दूसरी ओर व्यग्रसाधी और अवसरवादी बलवती शक्तियों से पराजित—फलतः आचार ग्रहण करने में असमर्थ—इस दलदल का युवान्धन अजीब फाँसी भोग रहा है। इस संघर्ष का सर्वाधिक प्राणवत्ता में भोग निराला और मुक्तिबोध ने किया था—उनकी रचना ही इसकी माक्षी है। इसीलिए नई काव्य-प्रवृत्तियों के मर्मज्ञों का निर्णय है कि मुक्तिबोध और उनकी रचनाएँ नई काव्यधारा की चरम उपलब्धि हैं।

क्या ही अच्छा हो कि इसी चरम उपलब्धि को केन्द्र में रखकर भारतीय काव्य-शास्त्र के प्रतिमानों की परीक्षा की जाय और देखा जाय कि वे अपने पूर्व-व्याख्यात रूप में ही यहाँ लागू हो सकते हैं अथवा नई व्याख्या के साथ ? निराला से लेकर मुक्तिबोध तक 'राम की शक्ति पूजा', 'असाध्य दीपा' एवं 'आशका के दीप : अँधेरे में' अथवा 'ब्रह्मराक्षस' को विभिन्न रुचियों के लोगों ने एकमन से कविता और उत्कृष्ट कविता कहा है। विचारणीय है कि इन्हें कविता या उत्कृष्ट कविता कहने का आधार क्या माला गया है ? क्या इसलिए कि इनमें घुटन, त्रास, खंड, वैयक्तिकता, असौन्दर्य, असात्म्य, असमाहित, द्वन्द्व, बौद्धिकता, निर्मूल्य विद्रोह, संघर्ष और रक्तता है ? या कोई उनसे बड़ी चीज है ? क्या ये रचनाएँ इसलिए उत्कृष्ट हैं कि इनमें कोई आकर्षण नहीं है—एक बार पढ़ने पर ये बासी लगने लगती हैं ? क्या है इन रचनाओं में जो इन्हें निरन्तर नवता और ताजगी दे रहा है—विभिन्न भूमिकाओं के लोगों को एक राह पर चला रहा है ?

काव्य के सम्बन्ध में विचार करने वाला प्रत्येक आलोचक इस बात से सहमत है कि काव्य और अनुभूति (या सवेदना) का सङ्ग तथा अविच्छेद्य सम्बन्ध है। बहम और विवाद केवल इस बात पर है कि आज काव्य में अनुभूति और सवेदना का अनुपात क्या है ? उसका नियोजन किस स्तर पर है ? साथ ही उसकी बुनावट और बनावट कैसी है ? विचारणीय यह है कि 'नई कविता' और 'युवाकविता' की केन्द्रीय वृत्ति क्या है—सवेदना या ज्ञान ? यहाँ 'सवेदना' और 'अनुभूति' की चर्चा विशेषतः इसलिए की जा रही है कि 'रम' ये उसका सीधा सम्बन्ध है। सवेदना और अनुभूति पहले भी काव्य में महत्त्वपूर्ण थी और आज भी, अन्तर यह आ गथा है कि जहाँ पहले रूप और ध्यापार की योजना सवेदना, अनुभूति, राग या भाव से प्रत्यक्ष सम्बन्ध रखती थी, आज वे सम्बन्ध जटिल-जटिलतर हो गये हैं। इसीलिए जो (राग) वस्तु

काव्य में सदा से अविशेष नहीं है, वह तो अविशेष है ही, पर युगीन प्रभाव के रूप में आज महत्त्व पा गये हैं—ये जटिलतर रागात्मक सम्बन्ध । अद्यतन कविता में 'अनुभूति' के स्वरूप पर विचार करते हुए भी श्री विजयदेव नारायण साहू एवं डॉ० नामवर सिंह तो उसे हीरे की संरचना से उपमित करते हैं—जहाँ संरचना ही संरचना है और कुछ है ही नहीं । यदि आज की उत्कृष्ट कविता में अनुभूति ही निखालिस है—किमी अन्य विजातीय द्रव्य का वहाँ मिश्रण ही नहीं है—तब तो 'रस' (अनुभूतिमात्र) के विपक्ष में कुछ कहने को मिलता ही नहीं । यदि 'अनुभूति' के स्वरूप के विषय में ही कोई गहरा मतभेद हो तो उसे स्पष्ट उभरकर आना चाहिए । जिस प्रकार 'रस' का विरोध करते हुए उसकी स्वीकृति में अर्थवाद (व्याख्या) की अपेक्षा शर्त के रूप में प्रस्तुत की जाती है, वैसे ही मेरी भी जिज्ञासा है कि ये नव्य समीक्षक जिस 'अनुभूति' की बुनावट को हीरे की संरचना से उपमित करते हैं उसका भी विवरण और समन्वय व्याख्या के आधार पर दें, तभी बात आगे बढ़ सकती है ।

जब डॉ० नामवर सिंह उत्कृष्ट काव्य के प्रतिमान के रूप में अर्थवान् शब्द के माध्यम से आव्यविक अखण्डता की बात करते हैं, मुक्तिबोध ज्ञानात्मक संवेदना और सवेदनात्मक ज्ञान की चर्चा चलाते हैं, ध्वनियों और चित्रों के साथ संवेदना प्रभाव के संवाद और आनुरूप्य पर बल देते हैं, गिरिजाकुमार माथुर संवेदना की कलात्मक अभिव्यक्ति को काव्य कहते हैं, काव्य के संदर्भ में भावपक्ष, दिम्बपक्ष और नादपक्ष के पारस्परिक सम्बन्ध की प्रत्यभिज्ञा को महत्त्व देते हैं, जब जगदीश गुप्त अनुभूति और अभिव्यक्ति की सच्चाई को ही काव्योचित 'नवता' का मूलमन्त्र कहते हैं, जब 'अज्ञेय' सर्जनात्मक शक्ति के अस्तित्व की पहचान एकांगिता की सभावना के निःशेष होने में स्वीकार करते हैं, जब पत आदि छायावादी अकार में चित्र और चित्र में अकार की समरसता को काव्य का निकष मानते हैं, तब सुदूरवर्ती भारतीय आचार्य—कुतक, अभिनवगुप्त और आन्दवर्द्धन—का यह उद्घोष कि अलंकार और अलंकार्य की सात्त्विक भूमि पर अखण्डता, काव्योचित उपकरणों की परिवृत्यसहता, काव्य की सहज स्फूर्ति भी हमें निराश नहीं करते । अन्दर प्रविष्ट होकर सहानुभूति के साथ देखने पर ये सारे-के-सारे प्रतिमान काव्य के समस्त उपकरणों में एक सहजता की माँग पर केन्द्रित जान पड़ते हैं । भेद प्रतिमान की मूल वृत्ति में नहीं है—युगोचित काव्यकृतियों के अनुरूप उनसे निर्गत उपरूपों में है । ये उपरूप जड़ और विकृत हो सकते हैं—इन्हीं को मूल वृत्ति

मानकर एक-दूसरे का खण्डन हो सकता है, पर यह सब स्वयं का अज्ञान है जो खाने खींचता है और कनहू करवाता है। संदर्भ-सापेक्ष प्रतिमान भी प्रतिमान है, पर देखना यह है कि संदर्भ-सापेक्ष रश्मियों के विकरण की क्षमता प्राचीन भारतीय काव्यशास्त्र में है या नहीं। यदि नहीं तो नई व्याख्या की बात ही व्यर्थ है और हाँ तो अभी तो वे सम्भावनाएँ ही युगोचित रंगों से व्यक्त हो सकती हैं—नई व्याख्या की आवश्यकता नहीं है। आवश्यकता इस बात की है कि उन प्रतिमानों की मूलवृत्ति को परखा जाय और उसे सामयिक काव्य पर लागू किया जाय—उसके उपरूप निर्मित किये जाएँ।

भारतीय काव्यशास्त्र या कोई काव्यशास्त्र आलोचक का बौद्धिक प्रयास है—बुद्धि द्वारा ऐसे प्रतिमान का निर्माण है जो यथासम्भव काव्य के सौन्दर्य को अपरिणत प्रज्ञ जन तक भी पहुँचा दे। यदि सर्जनात्मक शक्ति बुद्धि से परे कोई क्षमता है तो बौद्धिक ढाँचों में काव्य का बहुत कुछ आ जान पर भी कुछ शेष रह ही जाएगा, इसीलिए इस भूमि तक पहुँचकर जो लोग मूल्यांकन, मानदण्ड और प्रतिमान पर प्रश्नवाचक चिह्न लगाना चाहते हैं, वे गलत नहीं हैं। बुद्धि और सर्जनात्मक अनुभूति इन द्विविध शक्तियों का अर्धनारीश्वर मनुष्य एक तरफ अपने अथाह आत्माभिव्यंजन से स्वभावात्तुमार सतोष पाता है तो दूसरी ओर उसको बौद्धिक ढाँचों या खानों में बाँधने के प्रयास में भी, दोनों ही उसका स्वभाव है। तत्त्वतः जो भी सही हो, स्वभावतः दोनों चलते रहेंगे। अन्ततः प्रतिमान भी अपनी अखण्डता में उसी सहज और अथाह की ओर सकेत करके अपना सीमा स्पष्ट करते हैं।

अभिप्राय यह कि बौद्धिक वैभव के प्रदर्शन का मानवीय स्वभाव शास्त्र-निर्माण की प्रेरणा देता है। काव्यशास्त्र का निर्माण करते हुये बुद्धि ने पहला खाना खींचा कथ्य और कथन सरणि का, वर्ण्य और वर्णना का। काव्य इन दोनों की अखण्ड स्थिति है, फिर भी महत्त्व इसी वर्ण्य (अनुभूति) को दिया गया और कभी 'वर्णना' को। (संकल्पात्मक अनुभूति ही काव्य है, 'वर्णनाकाव्य-युज्यते')। 'वर्णनाकाव्यमुच्यते' की वर्तमान प्रतिध्वनि 'भाषिक सर्जनात्मकता' है। आनन्दवर्द्धन ने भी हव्यलोक के चतुर्थ उद्योत में दो ऐसे उदाहरणों को लेकर जिनमें वर्ण्य एक है, फिर भी 'नवता' काव्य की आत्मा को लेकर, पूर्व पक्ष के रूप में उसका भार 'उक्ति वैचित्र्य' पर मढ़ा है। बाद में विचार किया है—“किमिदमुक्तिवैचित्र्यम्? उक्तिर्हि वाच्यविशेषप्रतिपादिवचनम्। तद्वैचित्र्ये कथं न वाच्यवैचित्र्यम्। वाच्यवाचकयोरविनाभावेन प्रवृत्तेः, वाच्यानां च काव्ये प्रतिभासमानानां यद्रूप तत्तु ग्राह्याविशेषाभेदेनैव प्रतीयते, तेनोक्तिवैचित्र्यवादिनाः

वाचा-वैचित्र्यमनिच्छनाप्रवृत्तमेवाभ्युगन्तव्यम्” अर्थात् यह उत्तिष्ठत काव्योचित 'नवना' (भाषिक सर्जनात्मकता) है क्या ? उक्ति वही न जो वाच्यविशेष का प्रतिपादन करने वाली प्राणी होती है ? तो फिर उक्तिवैचित्र्य का मतलब वाच्यवैचित्र्य नहीं है ? क्या कभी वाच्यनिरपेक्ष वाचक की और वाचक-निरपेक्ष वाच्य की कल्पना संभव है ? एक-दूसरे का प्रयोग तो परस्पर नापेक्ष ही होता है । काव्य में वाच्य वस्तु और व्यापार जब विद्यात्मक रूप में शब्दक की प्रतिभा पर प्रतिमापित होते हैं तब वैयक्तिक विशेषता को गाय लिये हुये । निष्कर्ष यह कि उक्तिवैचित्र्य या भाषिक सर्जनात्मकता की बात करने वाले को चाहे अथवाहे वाच्यवैचित्र्य या वाच्यगत काव्योचित नवता को स्वीकार करना ही पड़ेगा । माराश यह कि सर्जना शक्तिजन्य काव्योचित 'नवना' काव्य के समूचे रूप में सम्बद्ध है—उसे काटकर देखना संगत नहीं है ।

भारतीय काव्यशास्त्र या काव्य-प्रतिमान की बात करते हुये क्हा यह जारहा था कि बुद्धि कतिपय कल्पित खण्डों को लेकर विश्लेषणार्थ अग्रसर होती है । सर्जनात्मक अनुभूति अपने-आप में आदि और अन्त में उन्नी प्रकार अखण्ड होती है जैसे इरती की क्षमता विशेषता (गन्ध) पृष्प के आदि और अन्त में (आँठ में एक सर्जनात्मक शक्ति के रूप में और अन्त में सौन्दर्य या गंध के रूप में) । विश्लेषण के लिये इस मध्यवर्ती रूप को खण्ड-खण्ड कर दिया जाता है । काव्य भी अपने आदि रूप में एक सर्जनात्मक क्षमता है और मुक्तिबोध के शब्दों में अन्ततः एक मखिल्ल सौन्दर्यानुभव । वे इस सौन्दर्यानुभव को जीवनानुभव द्वारा प्रदत्त मानते हैं । उन्होंने कहा है कि 'सवेदनात्मक उद्देश्य विधायक कल्पना की क्रिया को चलिता करते हैं । इन सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुसार जीवनानुभवों के तत्त्व कल्पना के सघटन विधानकारी हाथों में निराले और नरह-नरह के रूपों में प्रकट होते हैं । इस प्रकार जीवनानुभवों के तरह-नरह के पैठर्न कल्पना तैयार करती है, किन्तु उसकी क्रिया सवेदनात्मक उद्देश्यों के अनुशासन में रहती है । उनके अनुसार इस पूरी प्रक्रिया में सौन्दर्यानुभव तब घटित होता है जब मन पटल पर विवित कल्पनाओं, रूपों में डूबकर मन साधारण जीवन की अयनी निजबद्धता का परित्याग कर देता है... संक्षेप में तन्मयता और तटस्थता-निजबद्धता से मनःपटल पर अंकित बिंदों में अपने स्वयं की व्यस्तता-संलग्नता—इन दो द्वन्द्वों की एक मनोदशात्मक परिणति ही सौन्दर्यानुभव है ।... इसीलिये सौन्दर्यानुभव जीवन के सारस्वरूप का प्रगाढ़, भाषिक अनुभव है ।' मुक्तिबोध को इतना लम्बा सौद्देश्य उद्धरित किया गया है ।

भारतीय काव्यशास्त्र ने भी एक मनोदशात्मक परिपक्वता विशेष (चित्तवृत्तिविशेषा हि रमादयः न च तद्वरिते कम्तु किञ्चिदध्वान् चित्रवृत्तिविशेष-मुपजनयति, तदनुरूपान्वेना कवि-विषयतैव तस्य न म्यात्) को ही काव्य का लक्ष्य कहा है। अन्तर वहाँ आ गया है जहाँ युगोच्छिन्न रूप, व्यापार और मानवीय सम्बन्ध बदल गये हैं—अन्तर सामग्री का है। इसी सामग्री को कव्य और कथन में बाँटकर भारतीय काव्यशास्त्र ने जिन प्रतिमानों (वस्तुपरक रस सिद्धान्त कल्पवृक्षा अलंकार, रीति, वक्रोक्ति) को चर्चा की थी 'ध्वनिसिद्धान्त' ने सबको आत्मघात कर एक स्वस्थ रूप दिया : ध्वनिविद्धान्त अपनी समग्रता में एक सशक्त काव्य प्रतिमान है और खण्डता में वस्तुसिद्धान्त (रस ध्वनि) और कलासिद्धान्त (वात ध्वनि, अलंकार ध्वनि)। इसीलिये ध्वन्यालोककार ने कहा है कि अम्हाम काल, पुनः प्राणार्जन काल या सक्रान्तिकाल में कविता चाहे जैसी हो किन्तु प्राणपरिणीता तु ध्वनिरेवकाव्यमिनिन्धितमेतत्" अर्थात् अम्हारा शिष्यों के काव्य को आप चाहे जो कहें—पर परिणतवस्था में तो जो काव्य होता है, वह ध्वनि ही है—ध्वनिकाव्य ही है।

ऊपर जिन तीन आधुनिक उत्कृष्ट रचनाओं की बात कही गई है उस पर भारतीय काव्यशास्त्र अर्थात् ध्वन्यात्मक प्रतिमान पूरे तौर पर लागू होता है। कविता वही उत्कृष्ट होती है जो अभिव्यक्तिगत सहजता से हर सभ्य के लोगों के सबेदना तंतुओं को स्पष्ट कर सके (जिनके तंतु हर चुके हों उनकी बात अलग है) अथवा हर युग के अनुरूप, प्रत्येक परिवेश के अनुरूप व्याख्या की संभावनाएँ अपने भीतर रखे। इन तीनों परिणत कविताओं में ये दोनो शक्तें मिलती हैं जो ध्वन्यात्मक प्रतिमान में निहित है। ध्वन्यालोककार ने ही कहा है कि महाकवि वह है जिसके शब्दों की झंकार हर युग वाले को अनुरूप मुलाई दे और पुनः-पुनः नन्मयकारिता पैदा कर सके। 'निगला' की 'राम की शक्ति पूजा', 'अज्ञेय' की 'असाध्य वीणा' और मुक्तिबोध की 'ब्रह्म राक्षस' या 'आणका के दीप अंधेरे में'—इन सबमें दोनो बातें लागू होती हैं। 'राम की शक्ति पूजा' में राम के साथ तादात्म्य अनुभव करता हुआ पाठक द्वार-द्वार करुणा से भर उठता है। राम के आँसू के साथ-साथ पाठक के आँसू टुलक पड़ते हैं। 'ब्रह्मराक्षस' में कुबेरनाथ राय ने रसबोधक तत्त्वों का अस्तित्व देखा है जिनके कारण उन्हें (या किसी को) मुक्तिबोध की रचनाएँ बासी नहीं लगती। 'असाध्य वीणा' ने भी कोई ऐसी चीज है जो उसे कोरी दार्शनिक स्थापना होने से बचाती है। व्यक्तित्व विलयन अथवा समर्पण जो रस सिद्धान्त की एक शक्ति है—वह 'असाध्य वीणा' की रीढ़ है। निष्कर्ष यह कि जहाँ एक ओर इन

कविताओं में मानवीय सचेदन तत्त्वों को स्पष्टित कर अपने को निरन्तर ताजी बनाये रखने की क्षमता है, वहाँ बदलते हुए परिवेशों के अनुरूप नई 'वस्तु' संकृत करने की भी क्षमता है। 'राम की शक्ति पूजा' में निराला का वैयक्तिक जीवन-सघर्ष तात्कालिक स्वातंत्र्य संग्राम में विदेशी आसुरी शक्ति के समक्ष नैतिक शक्ति में जूझते हुए गाँधी, मानस जगत् में निरन्तर चल रहे आसुरी और मानवी शक्ति का द्वन्द्व और संकल्प की अंततः विजय अथवा सार्वभौम भूमिका पर चल रहे निरन्तर सत् और असत् का सघर्ष—कुछ भी बढते परिवेशों के अनुरूप वस्तुध्वनि निकाली जा सकती है। इसी प्रकार 'अनाध्यक्षीयः' में भी काव्यात्मक सर्जना के माध्यम से शाश्वत विराट् सर्जना की रहस्यमयी प्रक्रिया का संकेत संकृत है। 'ब्रह्मराक्षस' में एक शाश्वत सत्य तों यही है जो पदा-मदा के लिए मनोविज्ञान-सिद्ध उत्तर सकता है कि जातीय दमित वृत्तियाँ दोहरी यातना भोगती हैं—एक तरफ अकालम्रस्त जातीय सात्विक वृत्तियों का भारतीय ब्रह्मराक्षस मन की बावली में निवास करना है और दूसरी ओर उसके बाहर आती आवाजें साम्प्रतिक व्यवसायवादी वृत्ति से दबा दी जाती हैं। इस वस्तु ध्वनि के अतिरिक्त अन्य प्रकार की ध्वनियाँ भी यहाँ संभावित हैं।

इस प्रकार स्पष्ट है कि वस्तुपक्ष और कलापक्ष—दोनों को आत्मसात् करना हुआ तात्विक भूमिका का संकेतक ध्वनिसिद्धान्त भी अपने मूलरूप में ज्यों-का-स्यों प्रतिमान के रूप में ग्राह्य है। हाँ, तात्कालिक लक्ष्यों को देखकर जो खाने और ढाँचे तात्कालिक विवेचकों ने अवाच्य उपश्लेद के रूप में वहे हैं—उन्हे यथासंभव मानकर या लौकिक नदों उपरूपों की रचना का दायित्व आज के स्वस्थ समीक्षक पर है। अभिप्राय यह कि भारतीय साहित्य शास्त्र की मूल वृत्ति तो आज भी यथावत् ग्राह्य है—उपरूप नए हो सकते हैं। काव्य में जिस अभिघा और लक्षणा की बात कही गई है—उन्हें व्यंजनामुखी कर दिया गया है और व्यंजना के ग्रहण की सामर्थ्य अतः प्रतिभा पर छोड़कर उसकी संभावनाओं का द्वार उन्मुक्त रखा गया है। कहा है—

“...प्रतिभाजुषाम् योजन्योर्षो व्यञ्जते यत्र ध्यापारो व्यतिरेव सा।”

भारतीय काव्यशास्त्र ने 'प्रतिभा' को अनन्त सिद्ध करने के लिए ही ध्वनिसिद्धान्त की स्थापना कर रखी है। कहा जाता है कि नैर-रोमांटिक 'नई कविता' अथवा 'धुवालेखन' का मूल्यांकन छायावादी छद्म सस्कारों से मुक्त समझदार ही कर सकते हैं। ऐसे छद्म सस्कारों से आक्रान्त भावुक सहृदय नई

कविता का मूल्यांकन नहीं, अवमूल्यन कर बैठते हैं। ऐसे लोगों को छायावादी रोमान्थित और सौन्दर्यबोध तथा आइडियालाजी के अवशेष ही आकृष्ट करते हैं, नई धारा के प्रसाद नहीं। इसीलिए मैंने प्रतिमानों पर विचार करने के लिए कविता (चरम उपलब्धि) चुनी है—छायावादी या किसी वाद से आक्रान्त रचना नहीं।

[२]

वर्तमान संदर्भ में न केवल साहित्य की सर्जनात्मक विधाओं के ही पूर्व 'नया' या 'नई' विशेषण जोड़ देने की पद्धति परिलक्षित होती है—अपितु 'समीक्षा' के पूर्व भी वह विशेषण जोड़ा जाने लगा है। डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी 'नयी समीक्षा' कहने की जगह 'समीक्षा का वर्तमान स्वरूप' कहना चाहते हैं। ऐसा कह कर दोनों ही पुराने अथवा अतीत से नए अथवा वर्तमान की विशेषता उनकी रचनात्मकता में इंगित करना चाहते हैं। इस चिन्तन परम्परा में मेरा यह कहना है कि उक्त विशेषणों द्वारा जिसकी ओर संकेत किया गया है, वह समीक्षा की स्वरूपगत विशेषता है। अतः 'समीक्षा' संज्ञा में ही इनकी शक्ति या सामर्थ्य है कि वह अभीष्ट (नये चिन्तकों को अभीष्ट) रचनात्मक अर्थ स्वयं प्रदान कर सकती है—विशेषण की अपेक्षा उसे नहीं है। प्रवाह में कभी-कभी यह अवश्य होता है कि संज्ञा अपनी विशेषताएँ छो देती है, अतः स्वरूपगत खोई हुई विशेषता का बोध कराने के लिए भी विशेषण का प्रयोग सार्थक माना जाता है। अभिप्राय यह कि विशेषण परिस्थिति विशेष में स्वरूपगत विशेषता का भी बोध कराने के लिए प्रयुक्त किए जाते हैं, पर उनकी अधिकांश सार्थकता आगन्तुक विशेषता के बोध में ही मानी जानी है।

प्रस्तुत सन्दर्भ में जहाँ तक समीक्षा के स्वरूप का सम्बन्ध है, मैं यह उचित मानता हूँ कि सर्जना की भाँति समीक्षा को भी एक अविच्छिन्न प्रवहमान धारा के रूप में लेना चाहिए, उसमें विभिन्न विशेषण जोड़ कर मूल रूप से उसे विच्छिन्न नहीं करना चाहिए, परम्परा से उसे पृथक् नहीं करना चाहिए। गत्यात्मक अथवा रचनात्मक प्रकृति की सक्रियतावश उभरने वाली विशेषनाएँ किन्हीं काल विशेष में ही बँधी नहीं हैं, काल प्रवाह में प्रवहमान प्रत्येक गत्यात्मक प्रकृति संचलित धर्मी में सभावित है। फलतः उसे काल विशेष अथवा देश विशेष में ही बाँध कर निविष्ट करना ठीक नहीं है। उसे निविष्ट 'समीक्षा' ही रहने देना चाहिए।

व्युत्पत्तिमूलक अर्थ (सम्यक् ईक्षा अथवा बुद्धि पूर्वक भलीभाँति परखना) की दृष्टि से यह स्पष्ट है कि समीक्षा की विशेषता आलोच्य कृति के दोष एवं गुणों के समुद्घाटन में है। दोष-गुण, खरा-खोटा, अच्छा-बुरा, प्रशस्त-अप्रशस्त भाव का संकेत या निर्णय देने के लिए किसी प्रतिमान की आवश्यकता होगी। प्रतिमान प्रतिमेय या मेय के बाद ही बनते हैं, क्योंकि वह उसके लिए है। प्रतिमान मेय या लक्ष्य के अनुरूप उसी को सामने रख कर निकाले जाते हैं। समस्या यह खड़ी होती है कि प्रतिमान जिस कृति को सामने रख कर तैयार किए जाते हैं, उससे भिन्न पर उन्हें लागू करना क्या पूर्व-ग्रह नहीं है? नये चिन्तकों का यही नो आक्षेप है कि सर्जना सदा नई प्रसूति है, 'नव' की रचना करनी है और 'नव' अपने मान के लिए अपने भीतर से अपना (नया) प्रतिमान पैदा करती है। प्रतिभा की हर सच्ची प्रसूति अपने अनुरूप प्रतिमान अपने भीतर से निर्मित करती है। अन्य पूर्ववर्ती कृतियों के अनुरूप निर्मित प्रतिमान या सौंदर्य-नियम से दूसरी 'नव' रचना का शासन या नियम रचनात्मकता का या तो प्रतिबधक हो जायगा अथवा प्रतिमान में अक्षम और अपर्याप्त। नये चिन्तकों का यह कहना है कि नियमानुधावी एवं स्वतंत्र की सूझबूझ से ही न समीक्षक समीक्षा को जड़ीभूत कर देते हैं—उसकी गतिमयता को निगोष कर देते हैं। इसलिये वे निर्णयात्मक समीक्षा को मञ्ची और रचनात्मक समीक्षा कहने में अमहमति व्यक्त करते हैं और व्याख्यात्मक समीक्षा को पुष्कल ठहराते हैं।

वस्तुतः समीक्षा की वास्तविक स्थिति और विशेषता—जिसकी सम्भावना व्याख्यात्मक समीक्षा में की जाती है—का संकेत प्राचीन भारतीय साहित्यशास्त्र में भी मिलता है। फलतः इसे कोई सर्वथा नवीन उद्भावना नहीं समझनी चाहिए। अभिनव गुप्त अथवा आनन्दवर्द्धन ने किसी न किसी प्रकार रसवत्ता का आत्मा की भाँति अथापक अस्तित्व स्वीकार करने हुए भी सर्वत्र उसी को प्रतिमान मानने की बात का विरोध किया है। उन्होंने उसमें नायक को रसांध कहा है—जिसमें हर कृति को व्याख्या रस को ही केन्द्र में रख कर की जा करनी चाहिए। उनका कहना है कि हर सच्चे समीक्षक को चाहिए कि वह यथासम्भव सहानुभूतिपूर्वक रचना के अध्ययन तथा आस्वाद के माध्यम से रचनाकार के साथ तादात्म्यापन्न हो जाय। इसी स्थिति में समीक्षक रचना की मूलवर्तिनी मनःस्थिति सौंदर्य की केन्द्रीय वृत्ति और उसको काव्यात्मक अभिव्यक्ति प्रदान करने में उपयोगी उपकरणों की तारतम्य स्थिति—इन सबका साक्षात्कार कर लेता है। इस प्रकार मूलवृत्ति तथा अभिव्यक्ति के समस्त उपकरणों और उनसे सम्बद्ध सर्जना-प्रक्रिया—सबका

ममग्रता में साक्षात्कार कर समीक्षक पुनः सर्जना करता है। जहाँ रचनाकार की मानस प्रक्रिया का साक्षात्कार करने के लिए समीक्षक को तादात्म्य की भूमिका यथाम्भव निवाहनी पड़ती है वही समीक्षात्मक पुनःसर्जना के यथाम्भव अनासक्त उपस्थापन में तादस्थ की भी वर्गिका ग्रहण करनी पड़ती है। यह एक सच्चे समीक्षक की अद्भुत सामर्थ्य है कि वह तादात्म्य और तादस्थ की परम्पर विरोधी स्थितियों में रह सकता है। इस प्रकार की समीक्षा व्याख्यात्मक समीक्षा है, और इसमें किसी पूर्व निर्धारित प्रतिमान से खरा-खोटा का निर्णय नहीं होता, प्रत्युत जो है उसे अनावृत कर दिया जाता है। इस प्रक्रिया से समीक्षा में जड़ीभाव की स्थिति नहीं आती और उसकी रचनात्मकता बनी रहती है।

समीक्षा की (जड़ता विरोधी) रचनात्मकता तो निर्विवाद मान्य है, परन्तु उस रचनात्मकता का स्वरूप क्या है? विचारणीय यह भी है। सर्जनात्मक (Creative) कृतियों के मूल में रहने वाली रचनात्मकता में अलोचनात्मक (Critical) कृतियों में रहने वाली रचनात्मकता किस प्रकार भिन्न है? कारण, रचनात्मकता सश्लेष है, अतः एक दूसरा कैसे हो सकता है? क्या समीक्षा अर्थात् विश्लेष को रचना अर्थात् सश्लेष कहना परम्पर विरुद्ध नहीं है? तब क्या समीक्षा को रचनात्मक न माना जाय, जड़ कहा जाय? किया क्या जाय यह भी एक समस्या है।

इस समस्या का मेरी समझ में समाधान यह है कि रचनात्मकता आलोचनात्मक (Critical) कृतियों में जहाँ सश्लेष पर आधारित है, वहाँ ऐसी कृतियों में रचनात्मकता रचनाकार की 'दृष्टि' सम्पन्नता से आती है। यदि समीक्षक सूझ-बूझ का है तो उसकी समीक्षा जड़ नहीं हो सकती। आचार्य शुक्ल की 'दृष्टि' प्रख्यात है, अन उन्होंने हिन्दी समीक्षा को बँधे हुए प्रतिमानों से हटाकर नया रूप प्रदान किया। यह बात दूसरी है कि उनकी 'दृष्टि' ने रुचि-भिन्न साहित्य को उसका प्राप्य नहीं दिया, साथ ही युगानुरूप निर्मित होती हुई कृतियों के प्रतिरूप अथवा अनुरूप होता गया और अततः अपनी सर्जनात्मकता खो दी। पर इससे यह निष्कर्ष निकालना ठीक न होगा कि Critical कृतियों की रचनात्मकता के लिए यह अनावश्यक है। बात यह है 'दृष्टि' सूझबूझ या बुद्धि ही है। सर्जनात्मक शक्ति में निहित मौदर्य की अभिव्यक्ति के अनुरूप बुद्धि व्यवस्था का ढाँचा खड़ा कर देती है, जो वृत्त बन कर सर्जनात्मक शक्ति को घेरे रहती है। सर्जना जब उस वृत्त को अपने अनुरूप नहीं पानी, तो तोड़कर

आगे बढ़ती है। बुद्धि वृत्त बनाती है और सर्जना सीधी बढ़ती है। बौद्धिक व्यवस्था सर्जनात्मक विकास के अनुरूप हो, तो वह ग्राह्य है और विरूप हो तो त्याज्य। निर्जीव तथाकथित व्यवस्था में बँधना बुरा है, स्वस्थ व्यवस्था से ही सर्जना का गुजरना बुरा नहीं है, वरन् वह तो होना ही चाहिए। व्यवस्था जड़ होती है और सर्जना गतिशील; यही कारण है कि सर्जको में व्यवस्था के प्रति विद्रोह की भावना लक्षित होती है। लेकिन यह भी सर्जना का अतिचार है कि वह स्वस्थ व्यवस्था का तिरस्कार करे। इस प्रकार इन तनाम बातों से प्रस्तुत सदर्भ में निष्कर्ष यह है कि रचना या सर्जना की क्षमता या प्रकृति समीक्षा में भी होती है; अन्तर इतना ही है कि सर्जनात्मक (Creative) कृतियों में वह सश्लेष प्रधान है और समीक्षात्मक कृतियों में 'दृष्टि' प्रधान। विश्लेष-मुखी समीक्षा के बुद्धि प्रधान होने से वहाँ विश्लेष ही सम्भव है। समीक्षा विश्लेषण ही है, सश्लेष का सश्लेष नहीं।

इस पर से भी यह विचारणीय है कि फिर क्या Creative कृतियों के मूल में 'दृष्टि' नहीं होती और Critical कृतियों में सश्लेष की जगह विश्लेष या बिखराव ही होता है? सश्लेष भावना पर आघातित है और विश्लेष बुद्धि पर; फलतः क्या जहाँ सश्लेष है वहाँ भावना ही भावना है और जहाँ विश्लेष है, वहाँ बुद्धि ही बुद्धि है?

वास्तव में चाहे सर्जना अर्थात् Creative कृति हो या Critical, भावना और बुद्धि उभयत्र सक्रिय है। महादेवी की उन रचनाओं को लें, जहाँ दर्शन एवं भावना के तानेबाने से कोई कविता बुनी हो, वहाँ व्याख्याकार यदि भावना को पकड़ कर स्वयं भावनामय नहीं हो जाता, तो बुद्धि को ठीक दिगा नहीं मिलती। व्याख्याता जितना ही भाव-मग्न होता जाता है, बुद्धि भी उतनी ही तीव्र होती जाती है। घनानन्द की ऐसी तमाम रचनाएँ उद्धृत की जा सकती हैं जिनमें भावना और बुद्धि का सामंजस्य है। भावना के तरल प्रवाह में उससे अविच्छेद्य बुद्धि या दृष्टि सहज ही खलने लगती है।

'श्रवण नयनमय नयन श्रवणमय आज ही रहनी कैसी उलझन ?' की व्याख्या के लिए यह आवश्यक है कि एक ओर समीक्षक प्रतीक्षारत नायिका की मानस दशा का सामर्थ्यवश साक्षात्कार करे और दूसरी ओर यह भी सोचे कि इस दशा का प्रभाव क्या होता है, कैसे हर इन्द्रिय में प्रिय के साक्षात्कार की प्रतिस्पर्धा जग जाती है। जिस समीक्षक की भावना इस स्थिति के साक्षात्कार

तक नहीं जग सकती, उसकी बुद्धि इन उक्तियों की संगति लगाने में असमर्थ होगी। इसी प्रकार कवयिता या सर्जक कलाकार भी काव्यात्मक सृष्टि के पूर्व उमड़ती हुई भावराशि को संगत आकार देने के लिए बुद्धि की सहायता लेता है। लोक व्यवहार की भूमिका की अनुभूति इतनी अदम्य वेग की होती है कि उसके पीछे विवेक का सूत्र उसे बाँध नहीं पाता। इसीलिए वर्ड्सवर्थ ने काव्य के अदम्य भावावेग को सर्जना के उपयुक्त तभी माना है जब वह शक्ति के क्षणों में पुनः व्यवस्थित रूप में स्मृत की जाती है। निष्कर्ष यह कि भावना और बुद्धि (Creative तथा Critical) अभ्यत्र सक्रिय हैं, पर घनानन्द के शब्दों में Creative कृति में 'रीझि सुजान सची पटरानी' होती है और 'वची बुधि वावरी ह्वै करि दामी'। क्रोचे भी अभिव्यजना की प्रक्रिया में सवेदन, समयन तथा अभिव्यजन का स्तर मानता है। दार्शनिक भी सृष्टि के निमित्त मूल चेतना के उच्च स्तर को उपयोगी मानता है जहाँ वाञ्छित सृष्टि के अनुरूप मामग्री ही व्यवस्थित ढंग से अभिव्यक्ति पाने के लिए उद्ग्रीव हो, शेष तह में दबी पड़ी हो। यही दबी-उभरी स्थिति विपमता या वैषम्य की स्थिति है, जो मर्जना मात्र के लिए उपयोगी है। यही कारण है कि शाकर वेदातियों को ब्रह्म को 'ईश्वर' स्तर पर सृष्टि के निमित्त उतारना पड़ता है, बल्लभ मता-नुयायियों को 'पुरुषोत्तम' नहीं 'अक्षरब्रह्म' से सृष्ट्यात्मक क्षरण की कल्पना करनी पड़ती है। अस्तु, कहना यहाँ यही है कि हर व्यक्ति जब कुछ संदर्भानुरूप कहना चाहता है, तो अतिरिक्त अन्य बातों को दबा कर प्रासंगिक सामग्री पर ही प्रातिभ किरणों को केन्द्रित कर देता है, उतना ही अंश प्रकाशित होता है, उसी की व्यवस्थित अभिव्यजना आरम्भ हो जाती है, सृष्टि होने लगती है। रही बात यह कि सर्जना में भावना का प्राधान्य हो या बुद्धि का। गैर-रोमण्टिक भाव-बोध की सभावनाओं को उजागर करने में व्यस्त नये रचनाकार भावना को हटाकर उसकी जगह बुद्धि को प्रतिष्ठित करना चाहते हैं, और बात यहाँ तक बढ़ जाती है कि 'बुद्धि' भी 'रस' बन जाती है। 'भाव-बोध', 'बुद्धि-रस' की संगति-असंगति पर हमें यहाँ कुछ सोचना-विचारना नहीं है, वह एक अतिरिक्त विषय है। यहाँ मनोवैज्ञानिकों की दृष्टि से इतना ही कहना चाहता हूँ कि क्रिया मात्र मनोवेग पर आधारित है, बुद्धि सहायक है मनोवेग को कार्य व्यापार में लिए केन्द्रित करने में। विचार चाहे जितने भी तीव्र, तीखे एवं स्थिर हो, मनोवेग के द्वारा ही हम व्यापार-अभिमुख हो सकेंगे। अतः सर्जनात्मक व्यापार के लिए भी मनोवेग का होना आवश्यक है। यह अवश्य है कि उसकी तह में कही बौद्धिकता गहरी होगी और कही

छिछली। पीठिका में सक्रिय रहने वाली बौद्धिकता रोमास को घटा देती है, मम्भीरता ला देती है, आप चाहे तो उसे गैर-रोमाण्टिक कह सकते हैं, कोई विशेष आपत्ति की बात नहीं है। इस प्रकार यह स्पष्ट है कि Creative कृति या सृष्टि में रहेगे बुद्धि और भावना या मनोवेग—दोनों ही, पर आगे रहेगी भावना और उसे हस्तावलम्ब देगी बुद्धि। भाव या मनोवेग के कारण संश्लेष संभव है, उस संश्लेष को व्यवस्थित करने में बुद्धि की उपयोगिता होगी।

उपर्युक्त तर्क के आधार पर यह भी कहा जा सकता है कि कृति भी एक व्यापार है और जब व्यापार मात्र के लिए मनोवेग या भावना अपेक्षित है तब समीक्षा के लिए भी अपेक्षित होगी और फिर इस स्थिति में पुनः रचना आर समीक्षा का अन्तर घुघला पड़ने लगता है, अर्थात् रचना और समीक्षा, दोनों के ही लिए मनोवेग और बुद्धि के कारण उभयत्र संश्लेष और विश्लेष की स्थिति होगी। इस गुत्थी को सुलझाने के लिए पुनः प्राधान्य की ही बात का सहारा लेना होगा।

समीक्षक कृति के समग्र अनुशीलन से प्रभावित होगा, क्योंकि प्रभावित ही न होगा तो कहने के लिए उन्मुख ही क्यों होगा? जिम स्फुरणा को सर्जक कृति में बाँधता है, समीक्षक जब तक उसे पकड़ नहीं लेता, तब तक कुछ कहने के लिए मुखर ही नहीं हो सकता। स्फुरणा का समीक्षक द्वारा साक्षात्कार ही उसका प्रभावित होना है, सवादी स्थिति में आना है, तभी कुछ कहने को मनोवेग प्रेरित करता है। स्फुरणा एव तज्जन्य मनोवेग समान रूप से सर्जक एव समीक्षक को मुखर करते हैं, पर सर्जक जहाँ बुद्धि का संश्लेष में उपयोग करता है, वहाँ समीक्षक कृति से गृहीत समग्र प्रभाव की विस्तृत कुक्षि में संश्लेषित सर्जनात्मक कृति के प्रत्येक ताना-बाना को बुद्धि द्वारा इस प्रकार विश्लेषित करता है कि वह विश्लेषण भी समग्र प्रभाव को मूर्त करने में उत्तरोत्तर संश्लेषित होते जाते हैं, पाठक के लिए समीक्षा मूल प्रभाव को ग्रहण कराने में साधक होती है। समीक्षा में निश्चय ही बौद्धिक विश्लेषण की प्रक्रिया अपेक्षाकृत अधिक मुखर होती है, पर यह विश्लेषण तभी सार्थक है जब कि कृतिकार की मूल संवेदना और अधिक स्पष्ट एवं उद्गीर्ण होकर सामने आ जाय। यह सारा विश्लेषणात्मक व्यापार मूल प्रभाव या संवेदना की ओर केन्द्रित होता है, अतः किसी दृष्टि से यहाँ भी संश्लेष है, सर्जना है, रचनात्मकता है।

इस प्रसंग में एक अतिरिक्त प्रश्न यह खड़ा होता है कि मूल संवेदना (Sensibility) सर्जक और समीक्षक की एक ही होती है या भिन्न ? प्राचीन आचार्यों में भट्ट तौत का कहना है 'नायकस्य कवेः श्रोतुः समानोऽनुभवस्ततः' मूल नायक, अनुकर्ता, कवि तथा गृहीता पाठक या समीक्षक की मूल संवेदनाएँ एक ही या अधिक से अधिक कहे तो समान ही होती हैं। सर्जक मूल संवेदना को मूर्त करता है और समीक्षक उसी मूल संवेदना को ग्रहण करता है और इस प्रकार उधाड़ कर रखता है कि सामान्य पाठक या श्रोता भी उस मूल संवेदना का साक्षात्कार कर ले।

यदि समीक्षक कृतिकार की मूल संवेदना को तटस्थ होकर विश्लेषण करता हुआ यथासंभव ज्यों का त्यों पाठक तक पहुँचा देना है तो कदाचित् वह अपने मध्यस्थ के कार्य में ज्यादा सफल माना जाता है। लेकिन ऊपर समीक्षा की रचनात्मकता का स्पष्टीकरण देते हुये यह कहा जा चुका है कि तदर्थ समीक्षक का 'दृष्टि'-सम्पन्न होना आवश्यक होता है और यह दृष्टि उसकी अपनी होती है। अतः इस बात को यदि मान लिया जाय, तब यह स्वीकार करना पड़ेगा कि रचयिता की मूल संवेदना, जिसमें उसकी निजी दृष्टि, जीवन-दर्शन तथा जीवनानुभव का रासायनिक मिश्रण है, से समीक्षक की मूल संवेदना, जो कृति के माध्यम से सम्भव है, एक भी है और भिन्न भी। एक इस माने में कि समीक्षक कृति द्वारा कृतिकार की मूल संवेदना का साक्षात्कार न कर सका, उसको अपना न बना सका, तो उसका कार्य समीक्षण ही न हो सकेगा। भिन्न इस माने में कि समीक्ष्य कृति की मूल संवेदना (कवि की जीवनदृष्टि) समीक्षक की 'दृष्टि' से रंजित हो जाती है, तब मूल संवेदना-दृष्टि (समीक्षक), मिलकर अपनी समग्रता में भिन्न हो जाती है। इस प्रकार एक नई समस्या यह खड़ी होती है कि यदि समीक्षक 'दृष्टि' सम्पन्न नहीं है तो उसकी समीक्षा रचनात्मक न होगी, जिसका होना आवश्यक है और 'दृष्टि'-सम्पन्न है तो तटस्थतापूर्वक निबाही जाने वाली समीक्षक की अपनी जिम्मेदारी पूरी नहीं होगी। सर्जना और समीक्षा, सृष्टि और आलोचना में प्रायः यह अंतर माना जाता है कि पहले में रचयिता अपना व्यक्तित्व भी प्रक्षिप्त करता है, सृष्टि में स्रष्टा की छाप होती है, समीक्षा में अनासक्ति और तटस्थतावश वह सब न होना चाहिए। निबध बौद्धिक होता हुआ भी 'दृष्टि'-मूलक होने के कारण एक सृष्टि है, रचना है, Creative विद्या है, आलोचना में उसकी अपेक्षा अधिक तटस्थता की माँग है। यदि तटस्थता विगलित हो जाय, तो समीक्षक 'कृति'-परक वक्तव्य न देकर आत्मपरक देवे जयता है और ऐसी समीक्षा न होकर अपना वाञ्छित स्त

खो देती है। इस उलझन की स्थिति में मैं इतना ही कह सकता हूँ कि सर्वाधिक तटस्थता तो यात्रिक ही हो सकती है। उसकी अपेक्षा कम तटस्थता पूर्व पक्ष और उत्तर पक्ष की शृंखला अथवा केवल परीक्षण-प्रयोगात्मक निष्कर्ष की विश्लेषण-मुखी तार्किक शृंखला में बधी हुई शास्त्रीय तथा वैज्ञानिक निबन्धों में हो सकती है। आलोचक की तटस्थता एक तरफ़ निबन्धकार की बौद्धिकता के साथ-साथ अपनी अपेक्षाकृत अधिक तटस्थता में उल्लेख्य है तो दूसरी ओर यात्रिक तथा शुद्ध तार्किक निबन्धों की तुलना में अपेक्षाकृत कम तटस्थता में। समीक्षक या आलोचक की तटस्थता इसी मात्रा की हो सकती है, निरपेक्ष नहीं। कदाचित् इसीलिए भट्ट तौत ने मूल संवेदना को समान कहा है, एक नहीं।

उदाहरण के लिए हम आचार्य शुक्ल की समीक्षा को ही लें। सुर-साहित्य की उन्होंने समीक्षा की। भ्रमरगीतसार की मूलवर्तिनी अनुभूतियों का उन्होंने बड़ी क्षमता के साथ साक्षात्कार किया और भावभंगिमाओं का बड़ी बारीकी के साथ विश्लेषण किया। सुर की अपनी अनुभूतियों के मूल में जो वल्लभ का जीवन-दर्शन मिश्रित था, उसके साथ (दृष्टि अनुभूति) मूल संवेदना का साक्षात्कार किया। लेकिन उसके समीक्षणात्मक-पुनरुपस्थापन या पुनः सर्जन में अपनी लोक मंगलकारी 'दृष्टि' जोड़ दी। फल यह हुआ कि कवि की मूल संवेदना में निहित दृष्टि की समीक्षक की दृष्टि से संगति नहीं हो सकी, फलतः समीक्षा में रचयिता की दृष्टि के बदले समीक्षक की दृष्टि उभर गई और कृतिकार की मूल संवेदना कट-पिट कर रह गई। इस प्रकार समीक्षक के दृष्टि-सम्पन्न होने का दुष्परिणाम भी होना है, अर्थात् रचनात्मकता की जगह विश्वसात्मकता भी आ सकती है। तब क्या समीक्षक के दृष्टि-सम्पन्न होने का अर्थ इतना ही मान लिया जाय कि वह कृतिकार की मूल संवेदना को ठीक-ठीक पकड़ सके, पकड़ने की क्षमता रख सके। कृतिकार की मूल संवेदना को पकड़ कर काव्यात्मक परिणति में अपेक्षित तन्तुओं की संश्लेषणोपयोगी तारतमिक स्थिति का साक्षात्कार कर उसे समग्र प्रभावोत्पादी ढंग से रख देने की क्षमता ही समीक्षक की दृष्टि-सम्पन्नता है—क्या उसकी दृष्टि का इतना ही अर्थ किया जाय? यदि समीक्षक केवल मध्यस्थ है, तो उसकी दृष्टि का यह अर्थ किया जा सकता है। समीक्षक में यह क्षमता तो होनी चाहिए कि वह कृतियों में डूब कर प्रभाव ग्रहण करे और फिर ऊपर उठकर स्वयं देखे और दूसरों को उसकी अच्छाइयाँ और खामियाँ दिखाये, उसके रचनातनुओं का अनावरण करे। यथासम्भव तादात्म्य और ताटस्थ्य की बात तो माननी ही पड़ेगी। एक ही

समीक्षक जब अच्छाइयों और खामियों को दिखाने लगता है तब उसका आचार्यत्व उभार पर होता है और जब तन्तुओं का अनावरण कर ज्यों का त्यों प्रभाव पर्यवसायी उपस्थापन करता है तब उसकी मध्यस्थता सक्रिय रहती है। इस प्रकार समीक्षा की रचनात्मकता दो कारणों से सिद्ध हुई। एक तो यह कि उसका विश्लेषण मूल प्रभावोत्पादकपर्यवसायी होता है, फलतः विश्लेषणात्मक होकर भी सञ्चलित या केन्द्रमुखी होता है, प्रभाव विकिरण की प्रक्रिया सश्लेषगामी मनोवेग-सापेक्ष होती है। दूसरे, यह कि रचनात्मकता या नवता के लिए समीक्षक की नवताप्राप्ति दृष्टि सक्रिय रहनी है। दृष्टि की जो दो व्याख्याएँ ऊपर की गईं, उनमें से एक 'निजी दृष्टि' है, जिसके उदाहरण आचार्य गुक्ल हैं और दूसरी वह 'भावयित्री प्रतिभा' नामक दृष्टि है जो रचनाकार की मूल सवेदना से लेकर काव्यात्मक आकार-ग्रहण की समस्त रचना-प्रक्रिया का ठीक-ठीक साक्षात्कार कर लेती है और केन्द्रीय वृत्ति को व्यक्त करने में उपकरणों की तारतमिक स्थिति का प्रभावपर्यवसायी दिशा में उद्घाटन कर देती है। अभिनव गुप्त एवं आनन्दवर्द्धन ने उस दृष्टि को "तत्त्वार्थदर्शिनी बुद्धि" कहा है— 'बुद्धौ तत्त्वार्थदर्शिन्यां झटित्येवावभासते'। दोनों ने माना है कि गृहीता रमावेश या प्रभावावेश में निरायास कवि की प्रतिभा का साक्षात्कार लेता है। "सरस्वती म्नादुतदर्थवस्तु निष्यन्दमाना महता कवीनाम् ।" "अनोकसामान्यमभिव्यनक्ति परिस्फुरन्त प्रतिभाविशेषम् ।" वाग्भूपा सरस्वती या कृति तत्त्वदर्शीबुद्धि-सम्पन्न गृहीता को प्रभावगामी उपकरणों के साक्षात्कार में निमग्न करती हुई महाकवि की प्रतिभा का साक्षात्कार करा देती है। प्रतिभा और कुछ नहीं, कवि की अपूर्व वस्तु-निर्माण-क्षम प्रजा ही है। आधुनिक भाषा में कहे तो कह सकते हैं कि प्रभावावेश में ग्राहक रचयिता की समस्त रचना-प्रक्रिया का साक्षात्कार कर लेता है। इस प्रकार समीक्षा के संदर्भ में शुक्ल जी को उदाहरण रखकर की गई 'दृष्टि' की व्याख्या भिन्न है और आनन्द तथा अभिनव गुप्त को सामने रखकर की गई दृष्टि की व्याख्या भिन्न है। यदि समीक्षक मध्यस्थ है तो आनन्द और अभिनव की 'दृष्टि'-परक व्याख्या ग्राह्य है। मध्यस्थ नहीं, अपितु कुछ अपनी नई कहना समीक्षा का रूप है, तो शुक्ल जी को ध्यान में रखकर की गई 'दृष्टि' की व्याख्या ग्राह्य है। मैं तो मध्यस्थ वाले पक्ष को ही सगत समझता हूँ। निजी दृष्टि को प्रमुखता देने वाला समीक्षक समीक्षक से अधिक Creative हो जाता है। मध्यस्थ की समीक्षा-सृष्टि इतने ही अर्थ में रचनात्मक या नई है कि उसने 'नये' को 'नये' रूप में ही रख दिया, पुराने प्रतिमानों में उसे कसकर मृत नहीं कर दिया।

इस प्रकार समीक्षक में तीन तत्वों के उभरने की संभावना आ गई— आचार्यत्व, मध्यस्थता तथा निजी दृष्टिमूलक सर्जकता । प्रथम के उद्रेक में सुधार की भावना होगी, खरा-खोटा बताया जायगा, दूसरे के उद्रेक में कृति की मूल संवेदना एवं सर्जना-प्रक्रिया का तटस्थ उद्घाटन होगा और तीसरे में संवेदना के साथ कुछ और (निजी दृष्टि) भी जुड़ेगा । मैं समीक्षा को तीसरे अर्थ में रचना नहीं मानता, कारण यह है कि निजी दृष्टिकोण की केन्द्रीयता होने से ऐसी समीक्षा स्वयं एक Creative विधा के पास जाने लगती है, क्योंकि उसमें व्यक्तित्व का प्रक्षेप मुखर हो जाना है, अनात्मिक की भूमिका भंग होनी लगती है । यद्यपि अनात्मिक आपेक्षिक ही होनी है, यह मान लिया गया है, तथापि उसे भी स्पष्ट कर दिया गया है । आचार्यत्व का समुद्रेक होने पर 'समीक्षा' की जगह 'शिक्षा' लेने लगेगी । अतः 'मध्यस्थता' वाली वृत्ति ही मुझे प्रशस्त जान पड़ती है ।

सप्रति, यह प्रश्न खड़ा हो सकता है कि मध्यस्थ रह कर आलोच्य कृति की जो समीक्षा होती है, उसमें पूर्वगत प्रतिमानों की कोई उपयोगिता है या नहीं ? क्या कोई प्रतिमान शाश्वत न नहीं, तो अपेक्षाकृत शाश्वत चिरन्तन हो सकता है या नहीं ? इसी के साथ-साथ एक प्रश्न और भी जुड़ा हुआ है कि सैद्धांतिक समीक्षा समीक्षा है या नहीं ? आचार्यों के समस्त प्रयामों की, शायन की, शास्त्र की कोई उपयोगिता है या नहीं ?

जहाँ तक पूर्वगत प्रतिमानों या लक्षणों का सम्बन्ध है, कृति की मूल संवेदना, सौंदर्य, भाव या प्रभाव के विश्लेषण में अनायास उपयोगी प्रतीत हों तो वे उपयोगी हो भी सकते हैं । आनन्दबर्द्धन ने काव्य की 'नवता' को स्पष्ट करते हुए दृष्टान्त प्रकृति जगत का दिया है—कहा है 'मैं नवा इवाभान्ति मधुमास इव द्रुमाः' काव्य में जो कुछ नया आता है वह इतना नया नहीं होता कि पाठक को उसका पूर्व परिचय ही न हो । वृक्ष की पत्ती 'नई' है, का अर्थ यह नहीं कि पत्ती के जो लक्षण पूर्व निर्धारित हैं, वे इस पर लागू ही नहीं हो सकते । लागू हो सकते हैं, पर यह नहीं कहा जा सकता कि अनन्त वैचित्र्य संचित सर्जना शक्ति की समस्त संभावनाएँ पूर्व-कार्यों की ही भाँति निश्चित हो गईं । वास्तव में काव्योपकरण एक पूर्वानुभूत प्रभवन की समष्टि एकता के संदर्भ में होने से तय से लगते हैं । अतः पुराने लक्षणों या प्रतिमानों का उपयोग हो सकता है, पर उन्हीं में सारी 'नवता' प्रतिमित है, यह नहीं । इसीलिए समीक्षक के लिए प्राथमिक उपादेयता है उसकी अपनी निजी सूक्ष्म-दृष्टि की, तत्त्वार्थ-दर्शनों की, शक्त भावयित्री प्रतिभा की, जिसके निर्देशन में पुराने प्रतिमान

उपयोगी भी हो सकते हैं, अनुपयोगी भी, साथ ही आलोच्य-कृति के सहारे नये भी गढ़े जा सकते हैं ।

जहाँ तक सैद्धांतिक समीक्षा की बात है, स्पष्ट है कि वह अपने आप में समीक्षा नहीं है । आलोचना के संदर्भ में माध्यम का कार्य कर सकने में उसकी उपयोगिता है, वहीं वह रचनात्मक प्रायोगिक समीक्षा का अंग है । अपने आप में उसकी उपयोगिता निस्सर्जन्य भावुकता को व्यवस्थित और पुष्ट बनाने के लिए, उममें निखार लाने के लिए, है । समीक्षक की सूझ-बूझ को सक्षम करने में, विभिन्न परम्पराओं की विशेषताओं से अभिन्न बनाकर सक्रिय करने में सैद्धांतिक समीक्षा की उपयोगिता है ।

रही अपेक्षाकृत शाश्वत या चिरन्तन प्रतिमान की बात । ध्वनित रस को भी आत्मसात् करने वाले ध्वनि सिद्धांत में मैं उसकी संभावना देखता हूँ । ध्वनिकार ने कहा है—

उक्त्यन्तरेणाशब्दं यत् तत्रचारुं प्रकाशयन् ।
शब्दो व्यञ्जकतां विशद्व् ध्वन्युक्तेर्विषयोभवेत् ॥

अर्थात् वाञ्छित चारुता कवि के द्वारा प्रयुक्त जिस उक्ति से भिन्न उक्ति द्वारा कथमपि प्रकाशित न हो सके, वही उक्ति 'ध्वनि' है—वही शब्द सटीक और सही शब्द है । कवि आत्मसंवेदना की अभिव्यक्ति के लिए उसी के निमित्त कभी सघर्ष करना है, कभी अनायास पा लेता है । इस प्रकार ध्वनि संबंधी उक्त धारणा काव्य के क्षेत्र में तब तक स्थिर प्रतिमान है जब तक वह अशकात्मक नहीं हो जाता ।

इस प्रकार इस समस्त विचार-विवेचन से निष्कर्ष यह निकला कि :—

- (क) समीक्षा भी रचनात्मक होती है ।
- (ख) रचनात्मकता के लिए तत्त्वार्थदर्शनी बुद्धि अपेक्षित है ।
- (ग) समीक्षक की मध्यस्थता का निर्वाह इमी दृष्टि से संभव है ।

(घ) समीक्षा इस दृष्टि से भी सर्जना है कि समीक्षक अपना समय विश्लेषण मूल संवेदना ग्रहण के बाद आरम्भ करना है और पाठक में वैसा ही प्रभाव उत्पन्न हो, इस दृष्टि में उसका समस्त विश्लेषण एकोन्मुख-प्रभावोत्पादगामी होता है ।

(ङ) समीक्षक के लिए उमकी सूझ-बूझ ही प्रमुख है, पूर्वगिन प्रतिमान अनुगामी हो सकते हैं ।

(च) सैद्धांतिक समीक्षा प्रायोगिक समीक्षा का अंग बनकर ही समीक्षा है, उपादेय है। निसर्गजात सूक्ष्म-बुद्ध को निखार देने में भी उसकी उपयोगिता है।

(छ) अपेक्षाकृत शाश्वत प्रतिमान की संभावना ध्वनि सिद्धांत में निहित है।

[३]

पूर्ववर्ती निबन्ध में, यह कहा गया है कि सर्जक की मूल संवेदना का (सहानुभूतिमूलक) साक्षात्कार पूर्वक सर्जनात्मक पुनराख्यान ही आलोचना है। इस स्थापना पर कई आपत्तियाँ उठाई जाती हैं। एक तो यह कि यदि 'मूल संवेदना' का पुनराख्यान एक आलोचक ने कर दिया तो फिर अन्य आलोचक को उस विषय में कहना क्या रह गया? और शेष रह नहीं गया तो दूसरा आलोचक क्या कहेगा? पर व्यवहार में देखा यह जाना है कि एक 'उर्वशी' पर अनेक दिग्गजों ने कलमें चलाई और चलाई जा रही है। दूसरी आपत्ति यह भी उठाई जाती है कि यदि कृति की मूलवर्तिनी संवेदना का पुनराख्यान एक बार होना ही उसकी आलोचना का अन्तिम रूप है तो आलोचना द्वारा पुनर्मूल्यांकन निरवकाश हो जायगा। तीसरी आपत्ति यह खड़ी की जाती है कि यदि आलोचना रचनात्मक या सर्जनात्मक है तो उसकी 'नवता' कहाँ है? कारण यह है कि 'संवेदना' सर्जक और आलोचक की एक ही है।

जहाँ तक पहली आपत्ति का संबंध है 'मूल संवेदना' को पकड़ लेने पर भी उसके स्पष्टीकरण के अनेक पक्ष हो सकते हैं। एक पक्ष तो यह है कि मूल संवेदना का अभिव्यंजक उपकरण के संदर्भ में आनुरूप्य का परीक्षण या विश्लेषण। इस परीक्षण में आनुरूप्य और औचित्य का विश्लेषण न जाने कितनी दृष्टियों से हो सकता है और कितनी गहराई में भी हो सकता है। अभिव्यंजक उपकरण अपने लयात्मक अथवा सांगीतिक पक्ष से लेकर वर्ण, पदांश, पद, वाक्य की ध्वन्यात्मक झकृति पक्ष और यथायोग्य अर्थ चित्र पक्ष तक अंगी सौंदर्य या प्रभाव के अभिव्यजन में तारतमिकता के साथ संलग्न है। मूल संवेदना का साक्षात्कार कर लेने पर भी एक ही व्यक्ति अपनी ज्ञान की सीमाओं में इन सभी दृष्टियों से उक्त आनुरूप्य माप ले, व्याख्यात कर दे—यह संभव नहीं है। आज 'शैली विज्ञान' की बड़ी चर्चा है। अभिव्यंजक उपकरणों की मूल संवेदना के एकाधिक बार व्याख्यात हो जाने के बाद भी इस दृष्टि से नूतनता की संभावना है—पुनः आलोचन की है। मूल संवेदन

के साक्षात्कार के बावजूद अभिव्यंजक उपकरण पक्ष से जहाँ नवनवोद्भूत दृष्टिभेद से आलोचन की सभावना शेष है वही मूल संवेदना के सामाजिक, मानसिक, प्राणिशास्त्रीय आदि न जाने कौन-कौन सी आविष्कृत और आविष्क्रियमाण दृष्टियाँ हो सकती है जिनके आलोक में मूल संवेदना के घटक उपादानों का विश्लेषण किया जा सकता है। इस प्रकार किसी भी पक्ष—मूल संवेदना के सघटक अथवा अभिव्यंजक—से एक आलोचक द्वारा कुछ कह दिए जाने के बाद भी दृष्टिभेद और ज्ञानविस्तार के आनन्त्य से उस पर निरन्तर कुछ न कुछ कहा जा सकता है। अतः एक आलोचक द्वारा एक बार मूल संवेदना का उद्घाटन कर दिए जाने के बाद पुनः वह कृति आलोचना के लिए निरवकाश हो जायगी, यह सोचना ही निरर्थक है।

दूसरी आपत्ति यह उठाई जाती है कि यदि 'मूल संवेदना' का साक्षात्कार-पूर्वक सर्जनात्मक पुनराख्यान ही आलोचन है तो फिर पुनर्मूल्यांकन की आवश्यकता कहाँ रही? वास्तव में पुनर्मूल्यांकन का प्रश्न मूल्यांकन की प्रक्रिया पूरी हो जाने के बाद उठता है। मूल्यांकन का आशय कृति के उन गुणों के अंकन से है जो अपने युग विशेष में आकर्षण के बिन्दु बने हुये हैं। औसतन ग्राहक समाज में रुचि के बदल जाने से, दृष्टि में गुणात्मक परिवर्तन आ जाने से जब पूर्वांकित गुण आकर्षण के केन्द्र नहीं रह जाते और उस दृष्टि से उनकी उपादेयता समाप्त हो जाती है, तब उमका पुनर्मूल्यांकन आवश्यक होता है—बदले हुये युग में उसकी उपादेयता पुनः परीक्षित होती है। इस प्रकार मूल्यांकन अथवा पुनर्मूल्यांकन का संबंध कृति की 'उपादेयता' से है। आलोचना उपादेयता-अनुपादेयता से पृथक् हटकर 'जो है' उसके तटस्थ विश्लेषण से संबद्ध है। अतः 'आलोचना' से 'पुनर्मूल्यांकन' की निरवकाशता सिद्ध होती है—यह समझ ठीक नहीं है।

प्रश्न फिर भी किया जा सकता है कि तब क्या आलोचना से मूल्यांकन या पुनर्मूल्यांकन का कोई सम्बन्ध नहीं है? मैं तो समझता हूँ कि यदि कोई संबंध हो सकता है तो इतना ही कि आलोचक 'मूल संवेदना' के घटक और व्यंजक का तटस्थ व्याख्यान कर देता है, जिसमें उपादेयता अर्थात् निर्णायक गुणों या विशेषताओं को भी पाया जा सकता है। रिचार्ड्स तो उस कृति को सर्वाधिक मूल्यवान् समझेगा जिसमें सर्वाधिक संतुलन (मनोवेगो में) लाने की शक्ति हो। बहरहाल, मूल्य वे गुण या विशेषताएँ ही हैं जो आकृष्ट करें, आकर्षक प्रभाव छोड़ें, मनोवेगो में संतुलन ला दें। इस प्रकार यदि आलोचन का लक्ष्य 'मूल संवेदना' का तटस्थ सर्जनात्मक व्याख्यान है—वह उपादेय हो या न हो तो—

मूल्यांकन का लक्ष्य आकर्षण-स्रोत गुणों के निर्धारण या अनिर्धारण में है। आलोचना मूल्यांकन में नहायक अवश्य हो सकती है।

कहा जाता है कि मूल्यांकित करने वाली औसत 'शुगरुचि' या 'शुगरुदृष्टि' में गुणात्मक परिवर्तन उदित होने पर पुनर्मूल्यांकन की बात उठती है। आचार्य शुक्ल ने सूर की विरह व्यंजना को मूल्यांकित करते हुये उसे दो कौड़ी का ठहरा दिया। मध्यकाल की 'दृष्टि' या 'रुचि' अध्यात्म या मम्प्रदाय रंजित थी जिसके कारण सूर की विरह-व्यंजना तुलसी की विरह-व्यंजना से बहुत ऊँची मानी जाती थी। शुक्ल जी ने बदली हुई 'दृष्टि' या 'रुचि' से, जो बुद्धिवाद-रंजित थी, उसका पुनर्मूल्यांकन किया। मैंने पहले निबंध में इस वृत्ति को 'आलोचन' से भिन्न कहा था।

तीसरा प्रश्न यह किया जाता है कि यदि कवि की 'मूल संवेदना' ही आलोचक का भी प्रस्थान-पाथेय है (अपनी एकरूपता में) तो आलोचना की सर्जनात्मकता या नवता कहाँ मानी जाय ? इस प्रश्न के समाधान में दो उत्तर दिए जा सकते हैं। एक तो यह कि 'मूल संवेदना' ही आलोचक की व्यक्तिगत विशेषताओं के कारण 'कुछ और' होकर गृहीत होती है, अतः आलोचना इसी 'कुछ और' के कारण सर्जनात्मक हो जाती है। जिस प्रकार सर्जक व्यक्ति के काव्योचित मानस पर लोक की टकराहट क्रियेटिव या सर्जक साहित्य का प्रसव करती है उसी प्रकार आलोचक व्यक्ति के आलोचनोचित मानस पर क्रियेटिव की टकराहट आलोचनात्मक साहित्य का प्रसव। अतः जिस प्रकार की व्यक्तिगत टकराहट से औरों की टकराहट की अपेक्षा वह 'नवता' पैदा करता है उसी प्रकार टकराहट से एक आलोचक भी अन्य की अपेक्षा 'नवता' पैदा करता है। कहा जा सकता है कि सर्जक टकराहट के प्रतिक्रियात्मक स्वर में अपने व्यक्तित्व का प्रतिक्लेप करना है, जब कि आलोचक आलोच्य कृति की टकराहट से उत्पन्न कृति को सर्जक की मूल संवेदना के प्रतिबिम्ब रूप में ग्रहण कर यथावत् व्यक्त करना चाहता है। तभी तो आलोचक की लटस्थ वृत्ति आलोचन में उपादेय मानी जाती है। अतः दोनों की टकराहट-समुत्पन्न ध्वनियों में व्यक्ति-प्रतिक्लेप होने और न होने के कारण उक्त विध 'नवता' ठीक-ठीक बन नहीं पाती। दूसरी बात यह भी है कि आलोचक के मानस पर आलोच्य कृति की टकराहट से उत्पन्न प्रतिक्रिया आलोचक-आलोचक रूप व्यक्ति-भेद में उत्पन्न होने के कारण 'नई' है ? दोनों ही विकल्पों के विषय में एक ही प्रश्न खड़ा होता है कि जो 'मूल संवेदना' आलोचक द्वारा गृहीत होती है, वह 'मात्रात्मक भेद' के कारण भिन्न है या 'गुणात्मक'। यदि मात्रात्मक भेद है तो 'मूल संवेदना' का रूप ऐसा नहीं

हो जाता कि वह सर्वथा भिन्न होने के कारण 'नई' कही जाय और यदि 'गुणात्मक' भेद हो जाता है तब वह 'मूल सवेदना' ही नहीं है, गुणात्मक भेद होने से कोई भिन्न चीज ही है। फिर उस बिन्दु से प्रस्थान करने पर वह व्याख्यान मूल कृति की आलोचना ही नहीं होगा।

इस प्रसंग में साधारणीकरण का भी प्रश्न निहित है। 'व्यक्ति' के कारण जो बार-बार 'नवता' की बात उठाई जा रही है, क्या वह जन्मजात सामाजिक प्रकृति के काव्य के लिए आत्यंतिक रूप में उचित है? भाषा का माध्यम पकड़ने के कारण काव्य सामाजिक है, समाज-संवेद्य है, पर-संवेद्य है। अतः उचित यह है कि कवि 'जिसका' वर्णन करे उसका बोध्य रूप उभयबोध (अष्टा-ग्राहक) साधारण हो। व्यक्तिगत स्तर पर 'वस्तु' अवश्य भिन्न-भिन्न रूप में दिखाई देगी, अतः प्रत्येक 'व्यक्ति-गृहीत' 'वस्तु' अपनी समग्रता में भिन्न-भिन्न हो सकती है पर 'कवि-वर्णित-वस्तु' में अभिन्नता या 'स्व-पर-बोध-साधारणता' होनी ही चाहिए। बात यह है कि 'वस्तु' व्यक्ति-गृहीत होकर भी विशेष अर्थ में 'सामान्य' तो रहती है, अन्यथा व्यवहार निभाना असंभव हो जायगा। वेदान्तियों का 'दृष्टि-सृष्टिवाद' व्यवहार के लायक नहीं है। प्रत्येक 'वस्तु' में व्यक्ति गृहीत होने पर भी 'व्यक्ति-रूप' के साथ 'व्यावहारिक रूप' भी रहता है। कवि सामाजिक काव्य में 'व्यावहारिक रूप' को रखना चाहता है और महानुभूति-अजन-अजित प्रातिभ नेत्र उसी को पकड़ते भी है। इस दृष्टि से आलोचना में 'नवता' का उन्मेष 'व्यक्ति'-ग्राह्यता-निमित्तक तो संभव नहीं है।

इस प्रसंग में आनुषंगिक रूप से एक प्रश्न और उठता है और वह है कि जहाँ एक ओर शुक्ल जी यह कहते हैं कि काव्य का निर्माण भी सामान्य भाव-भूमि पर होना चाहिए और काव्य का ग्रहण भी, वही दूसरी ओर पश्चिमी समीक्षकों की भाँति यह भी कहते हुए सुने जाते हैं कि काव्य का विषय 'व्यक्ति' होता है और शास्त्र का 'जाति'। क्रोचे ने भी ऐसी ही बात कही है। क्रोचे और शुक्ल जी ने ही नहीं, प्रसिद्ध भारतीय काव्यशास्त्री आनन्दवर्द्धन ने भी कहा है—वाच्याना च काव्ये प्रतिभासमानाना यद्रूपं तत्तु ग्राह्यविशेषाभेदेनैव प्रतीयते। बात इनके यहाँ भी काव्य में 'नवता' व्यक्ति रूप से ही प्रतीत होने में है। यदि काव्यगत वर्णित अर्थ 'सामान्य' या 'जाति' रूप से प्रतीत होते, तब तो फिर यही कहना पड़ता कि वाल्मीकि प्रणीत काव्य से भिन्न सभी परवर्ती काव्य उच्छिष्ट या बामी हो जायेंगे। बात यी है कि इन आचार्यों की दृष्टि से काव्य की अंतरात्मा रस है और उसकी संख्या नियत है। 'रसानु-

भूति में उपयोगी वे जिस रूप में अनुभूत होकर होते हैं—वह 'असाधारण' नहीं साधारण हैं, सामान्य है। व्यक्तिगत रूप से भेदक विशेषताओं से शून्य होकर अशनी जातिरूपता में व्यंजक उपकरण परिमित हो जायेंगे और परिमित वस्तुएँ पूर्व वर्णित होने से कुछ नया रह ही नहीं जाना, फिर और परवर्ती कवियों की वर्णना में 'नवता' क्या चीज है? कहा गया है—

'अत्र केचिदाचक्षीरन्-यथा सामान्यात्मना वस्तूनि वाच्यतां प्रतिपद्यन्ते न विशेषात्मना तानि हि स्वयमनुभूतानां सुखादीना तन्निनिस्तानां च स्वरूपमन्य-त्रारोपयद्भिः स्वपरानुभूतरूपसामान्यमात्राश्रयेणोपनिबध्यन्ते कविभिः। न हि तैरतीतमनागतं वर्तमानं च परिचितात्रिस्वलक्षणं योगिभिरिव प्रत्यक्षीक्रियते; तच्चानुभाव्यनुभवसामान्यं सर्वप्रतिसाधारणं परिमितत्वात् पुरातननामेव गोचरीभूतम्, तस्या विषयस्यानुपपत्तेः। अतएव स प्रकारविशेषो यैरद्यतनैरभिनवत्वेन प्रतीयते तेषामभिमानमात्रमेव भणितिकृतं वैचित्र्यमात्र-मत्रास्तीति।'

अर्थात् गवदान्मक काव्य से वस्तु 'जाति' रूप से वाच्य होती है, 'विशेष' रूप से नहीं। वे भी स्वयम् अनुभूत भावों और उनके निमित्तों का अन्यत्र आरोप करते हुए स्व-पर-संवेद्य सामान्य रूप का ही आश्रयण कवि करता है। वह योगी की भाँति अतीत, अनागत एव वर्तमान में विद्यमान व्यक्तिगत विशेषताओं से युक्त प्रत्येक वर्ण्य पदार्थ का प्रत्यक्ष दर्शन नहीं करता। फलतः स्वपरानुभव सामान्य प्रतिपत्ता मात्र संवेद्य रूप को ही शब्दों में बाँधता है। इस प्रकार होता यह है कि जाति रूप से प्रतीत होने के कारण जातियों के पारमिन्त्य वश उनकी सीमा पुरातन कवियों के काव्यों में ही समाप्त हो जाती है—आगे के लोगों के लिए वचा ही क्या है? उन्हें नया कहने का अभिमान मात्र ही है—वस्तुतः वहाँ नया कुछ है नहीं। केवल उक्तिवैचित्र्य मात्र है।

पूर्व पक्ष की इस पीठिका पर आनन्दवर्द्धन का उत्तर बड़ा ही क्रान्तिकारी है, जो साधारणीकरण सिद्धान्त के विरुद्ध जाता सा लगता है। उनका कहना है—'स्वभावोऽयं वाच्यानां चेतनानामचेतनानां च यदवस्थाभेददेशभेदकाल-भेदात् स्वालक्षण्य भेदाच्चानन्तता भवति।' "वाच्यानां च काव्ये प्रतिभायमाना-ना यद्रूपं तत्तु ग्राह्य विशेषाभेदेनैव प्रतीयते"—अर्थात् शब्द की अभिधा शक्ति से जिन चेतन अथवा अचेतन रूप वाच्याओं की प्रतीति होनी है, वे देश भेद, स्थान भेद तथा काल भेद से नहीं, अपितु व्यक्तिगत विशेषताओं के कारण अनन्त होते हैं।...काव्य में प्रतिभा समान वाच्य का रूप प्रत्यक्ष प्रमाण ग्राह्य है जो अपनी व्यक्तिगत विशेषताओं से संबलित होकर प्रतीत होता है। निष्कर्ष यह कि 'नवता'

या 'सर्जनात्मकता' के निमित्त काव्य में व्यक्तिगत विशेषताओं का प्रत्यय आवश्यक है। इस पक्ष में तर्क ही नहीं, अनुभव भी साथ देता है। मान लीजिए दो काव्य शृंगार रस के हैं- एक में 'क' आलम्बन है और दूसरे में 'ख'। पर साधारणीकरण की 'सामान्यपरता' वाली बात ऐकात्मिक और आत्यंतिक रूप में मान ली जाय, तब तो दोनों काव्यों से प्रतीत 'शृंगार' में अंतर नहीं होना चाहिए। कारण, आलम्बनादि व्यक्तिगत विशेषताओं से संवलित होकर तो प्रतीत होते नहीं, 'सामान्य' रूप से ही होते हैं। अतः व्यंजक उपकरणगत भेदक विशेषताओं के विलयन से व्यंग्य प्रतीतिगत भी भेद का प्रत्यय किस प्रकार तर्कसंगत होगा, जबकि अनुभव इसके विरुद्ध जाता है? आलम्बन भेद से भिन्न-भिन्न कृतियों का एक ही रस नया-नया आस्वाद देता है। ऐसा नहीं लगता कि 'क' आलम्बन-गर्भा कृति के आस्वाद में 'ग' आलम्बन-गर्भा कृति का आस्वाद एक ही है, प्रत्युत इसके विपरीत ही प्रतीति जानी है। अतः इसी प्रतीति के अनुरोध से आनन्दवर्द्धन का समर्थन करते हुए अभिनव गुप्त कहते हैं कि आपत्तिगण शब्द की शक्ति चाहे 'सामान्य' में माने या 'जानिमान्' अथवा 'अपोह' में, इन मतभेदों के वाक्यबोध वाक्यार्थबोध में 'विशेष' का सद्भाव स्वीकार करना ही पड़ेगा। चाहे 'अन्विताभिधानवाद' माना जाय अथवा 'अभिहितान्वयवाद' स्वीकार किया जाय, शब्दबोध को 'अनुभवात्मक' कोटि में परिगणित करने के निमित्त इस स्तर (वाक्यार्थबोध स्तर) पर 'विशेष' का समावेश करना या मानना ही होगा— अन्यथा 'तर्क' और 'युक्ति' में अन्तर है। तर्क निर्लक्ष्य वाक्य योजना है और 'युक्ति' लक्ष्य सिद्धि के निमित्त है। युक्ति या उपाय भी 'उपेय' तक पहुँचा देने के बाद 'हेय' मान लिए जाते हैं। तर्क से तो कुछ सिद्ध हो नहीं सकता, अनुभव की भी दुर्गति हो जायगी। एक ही रस या भाव की आलम्बनगत भेद से प्रतीति-भेद सर्वानुभव सिद्ध है, अतः सर्वानुभवसिद्ध का उपपत्ति के निमित्त वाक्यार्थबोध स्तरों में भी प्रत्यक्ष बोध की भाँति 'विशेष' का समावेश मानना ही पड़ेगा। अपरोक्ष तथा शब्दबोध जैसी परोक्ष प्रतीतियों में सिद्ध अंतर की रक्षा के निमित्त इतना अवश्य कहना पड़ेगा कि अपरोक्ष या प्रत्यभानुभूति का, 'विशेष' का स्रोत वह स्वयम् है, जबकि शब्द-प्रतीति में या समान 'विशेष' का स्रोत पूर्व प्रत्यक्ष गृहीत 'विशेष' है—अथवा उसके आधार पर उद्भूत उससे भिन्न फलतः 'नव' है। इसीलिए शब्द प्रतीति के स्थलों में आचार्य आनन्दवर्द्धन ने 'गृहीताविशेषाभेदेन' न कहकर 'ग्राह्यविशेषाभेदेन' कहना अधिक उचित समझा। अब तक कहने का सपिण्डित अर्थ यह हुआ कि 'प्रत्यक्ष' बोध स्थल की भाँति शब्द स्थलों में भी 'विशेष' का प्रत्यय होता है और यही 'विशेष'

नवता का स्रोत है। पद से पदार्थ की उपस्थिति चाहे 'सामान्यात्मा' ही या 'अपोह' अथवा 'विशेषात्मा' वाक्य से वाक्यार्थ की प्रतीति 'विशेष'गर्भ अवश्य होंगी—इसमें तात्त्विकों और अनुभवियों दोनों का संवाद है, किसी का भी मतभेद नहीं। तब भी यह अवश्य अनुभवैकगम्य रह जाता है कि 'विशेष' किस मात्रा में काव्यास्त्राद के व्यञ्जक उपकरणों में साधारणीकरण के बावजूद रह जाता है। आचार्य शुक्ल ने तो 'व्यक्ति' को 'व्यक्ति' ही रहने दिया, साधारणीकरण तद्वत् धर्म का बना दिया और कह दिया कि बात ममाप्त। 'भावना' (या 'भावकत्व') 'व्यक्ति' का भी कुछ करती अवश्य है। कहीं तक करती है, कितना करती है, वो टूक कहना अनुभवाघृत होने से कठिन ही नहीं, असम्भव भी है।

फ़िलहाल यह तय है कि 'नवता' का स्रोत 'विशेष' है। पर 'काव्य' के 'सर्जनात्मक' पक्ष की 'नवता' से आलोचक की आलोचना में 'नवता' कैसे? फलतः वह 'सर्जनात्मक' कैसे? उत्तर में यही कहना पड़ेगा कि जिन प्रकार लोकानुभव पर आघृत होती हुई भी काव्यानुभूति में 'नवता' है वैसे ही 'काव्यानुभूति' पर आघृता होते हुए भी आलोचक की 'संवेदना' में भी 'विशेष'-वश 'नवता' है ही। 'नवता' का एक स्रोत तो यह हुआ। इस स्रोत में 'मूल संवेदना' के घटकों (भाव तथा विचार) का यथातथ्य रहना संभव है—उसमें ग्राहक का 'विशेष' उतना ही है जितना 'व्यक्ति' गृहीत होने से संभव है। यह 'विशेष' ऐसा नहीं है कि 'मूल संवेदना' में कोई गुणात्मक अंतर आ जाय। शुक्ल जी ने 'सुर की विरह व्यंजना' का आलोचन की जगह 'मूल्यांकन' कर दिया। परिणाम यह हुआ कि 'मूल संवेदना' यथातथ्य न रह सकी और उसमें गुणात्मक अंतर आ गया।

'नवता' के अन्य स्रोत 'मूल संवेदना' के यथावत् रहने के बावजूद उसके अछूते पक्ष हैं जिनका उद्घाटन बाद के लोग करते रहते हैं और अपनी समीक्षा को सर्जनात्मक बनाए रखते हैं। अछूते पक्षों से मेरा अभिप्राय द्विमुख है। एक तो यह कि ज्ञान दृष्टियों (रचना समकालीन) से अछूता और दूसरा भविष्य में उद्भिन्न होने वाली 'दृष्टियाँ'। ये दृष्टियाँ 'संवेदन-घटक दृष्टि' से भिन्न हैं—उसकी व्याख्या के निमित्त। इस प्रकार आलोचना 'मूल संवेदना' का ही सर्जनात्मक पुनराख्यान है, इस स्थापना पर अब तक के किए गए आक्षेपों के ये समाधान हैं—भारतीय काव्यशास्त्रीय चिन्तन के आलोक में।

दो | भाष्य और समीक्षा

कहा जाता है कि व्यवस्था जड़ होती है और सर्जनात्मकता गतिशील। काव्य जिस शक्ति का प्रसव है वह अपनी प्रकृति में सर्जनात्मक है, इसीलिए काव्य को सृष्टि या रचना भी कहा जाता है, इसीलिए गतिशील माना जाता है। नवता गतिमयता में ही सम्भावित है और जहाँ नवता है वही रमणीयता है—सौन्दर्य है, आकर्षण है। फिर राजशेखर ने यह क्यों कहा—शास्त्रपूर्वकत्वान् काव्यानां, पूर्वशास्त्रेष्वभिनविशेत? क्या शास्त्र व्यवस्था नहीं है? शास्त्र शासन के ही कारण तो शास्त्र है। शासन व्यवस्था नहीं तो और क्या है? राजशेखर ने शास्त्र को भी परिभाषित कर दिया अतः उसने भी अपनी निश्चित सार्थकता में गतिमयता की सम्भावना खो दी। इस प्रकार शास्त्र या शासन की परिधि स्थिर और जड़ हो जाने पर उसमें ही रखा जाने वाला काव्य अपने स्वरूप में, नवता में किम प्रकार स्थिर हो सकेगा? इनका तो आदेश है—“गृहीत विद्योपविद्यः काव्यक्रियायै प्रयतेत”। इनकी तो धारणा है कि काव्य गतिमय जीवन का नहीं, चारों विद्याओं का सरस निःष्यद है।

काव्य कारण की दृष्टि से भी विचार करते हुए इन्होंने जिस शक्ति को अकेले काव्य हेतु के रूप में स्वीकार किया है उसके उद्भासन के लिए समाधि और अभ्यास—ब्राह्म्य और आन्तर—दोनों ही प्रकार के प्रयत्न स्वीकार किए हैं। अभ्यास के अन्तर्गत शास्त्रपरिशीलन भी आ सकता है। उन्होंने यह भी तो स्वीकार किया है कि प्रतिभा और व्युत्पत्ति से मुक्त कवि ही (उत्कृष्ट कवि क्या) सच्चा कवि है। व्युत्पत्ति भी तो यायावर के मतसे उचित और अनुचित का विवेक ही है, जो उचित और अनुचित के अभ्यास साध्य ज्ञान से ही सम्भव है। वे मानते हैं कि प्रतिभा और व्युत्पत्ति दोनों समवेत रूप में ही उपादेय है। इनकी दृष्टि में सौन्दर्य के समुन्मेष में जो स्थान रूप एवं लावण्य का है वही काव्य के चरम पाक में प्रतिभा और व्युत्पत्ति का है। इन्होंने तो यहाँ तक कि अन्यान्य आचार्यों से अपना मतभेद प्रकट करते हुए यह भी स्वीकार कर लिया कि प्रकृति मधुर द्राक्षा को भी चासनी की अपेक्षा होती है, क्योंकि एक ही लक्ष्य से

की गई दो क्रियाएँ दुगुना प्रभाव पैदा करती हैं। राजशेखर को वैसा उत्कर्ष श्रेयस्कर जान पड़ता है जो अनेकविध गुणों के एकत्र सन्निपात से ही सम्भव है। अतः कवित्व के लिए शक्ति के अतिरिक्त बुद्धि या विवेक (व्युपत्ति) और अभ्यास भी अपेक्षित है। इनकी सम्मिलित कारणता में काव्य में उत्कर्ष आता है। इसीलिए जहाँ कवित्व के लिए वे केवल शक्ति को कारण कहते हैं वहाँ पमाधि और अभ्यास को उसके उद्भानन में पहले ही डाल देते हैं। उत्कर्ष के लिए और गुणों का भी सहायस्थान आवश्यक मानते हैं। निष्कर्ष यह है कि काव्य हेतु की दृष्टि से भी उन्होंने शास्त्राभ्यास का बंधन लगा रखा है जिसमें उपर्युक्त विरोध की स्थिति और भी पुष्ट होती है।

ममस्था या विरोध केवल निर्माण पक्ष में नहीं, ग्रहण अथवा ग्रहण पूर्वक भावन के पक्ष में भी है। राजशेखर ने प्रतिभा के दो भेद किये हैं—कारयित्री अथवा भावयित्री। पहले का आश्रय कारक है और दूसरे का भावक। भावक के लिए भावन आवश्यक है। नाट्यशास्त्रकार ने भावक की बात भाव के सैद्धान्तिक स्वरूप का (भावयन्ति इति भावाः) स्पष्टीकरण करते हुए की है। भावन अथवा भावकत्व का उल्लेख अपौरुषेय वेद वाक्यों में [जो विधायक हैं], भावना की स्वीकृति देने वाले मीमांसकों की परम्परा के अनुधावी भट्टनायक ने भी शब्दात्मक काव्य के सामर्थ्य के रूप में किया है। अभिनव गुप्त ने इस भावकत्व को काव्य के शब्द पक्ष में ही नहीं अपितु अर्थपक्ष में भी स्थापित किया है और अन्ततः उसे व्यञ्जना से एक रूप कर दिया है। इस व्यञ्जना की पर्यायवाची भावना से राजशेखर की भावकगत भावना दो बातों में भिन्न है— एक तो वह शब्दार्थात्मक अचेतन काव्य से हटकर चेतन द्रष्टा में स्थापित कर दी गयी और दूसरे व्यञ्जना के समुन्मेष में जहाँ ध्वनिवाहियों ने अन्य विध वैशिष्ट्य के साथ प्रतिभा को कारण बताया, वहाँ राजशेखर ने प्रतिभा को ही भावक-गत भावना कहा और उसे भावयित्री संज्ञा प्रदान की। यह हुआ अंनभाष्य या समीक्षा जिसे अवान्तरार्थ विच्छेद भी कहा गया है। अब आइये प्रकृत विषय पर, भाष्य पर, मुख्य आक्षेप पर। तो भावन या ग्रहणपूर्वक विप्लेपण की दृष्टि से इन्होंने जो विचार प्रस्तुत किये हैं उसे भी उक्त विरोध का ही स्वरूप उभरला है और वह इस प्रकार—

राजेश्वर का कहना है कि भावक का कार्य है—गुण दोष का विवेक। उन्होंने अपने आशय की पुष्टि में स्वयं कहा है—

“कस्त्वं भोः कविरस्मि, काव्यभिनवा सृष्टिः सखे पद्यताम्,
त्यक्ता काव्यकथैव संप्रति मया, कस्मादिदं, श्रूयताम्।

यः सम्प्रतिविविनक्ति दोषगुणयोः सारं स्वयं सत्कविः,
सोऽस्मिन् भावक एव तास्तथ भवेद्देवात्त निर्यत्सरः ॥^१

इस आधार पर निश्चय यह हुआ कि भावक काव्य का गुण-दोष बनलाता है। गुण-दोष का वस्तुमुखी निर्णय गतिमानिक दृष्टि पर आधृत है। ऐसी दृष्टि का स्वयं निर्माण प्रतिमानों के अभ्यास से होगा और प्रतिमानों का बोध शास्त्र के परिशालन से ही सम्भव है। इस प्रकार इन पूर्व निर्धारित प्रतिमानों के शासन में रहने की आकांक्षा से लिखने वाले कवि की कृति किस प्रकार गतिशील हो सकेगी? नयी और रमणीय बन सकेगी? वह सर्जनात्मक शक्ति का प्रसव कैसे होगा? जबकि ये मानते हैं—सा केवल काव्ये हेतुः।

दूसरी समस्या काव्यमीमांसा जैसी प्राचीन काव्यशास्त्र की कृतियों की वर्तमान भारतीय काव्य-परम्परा के सन्दर्भ में उपयोगिता की भी है। क्या इन कृतियों की सार्थकता अपने ही समय की कृतियों की सीमा में थी या आज भी इसकी कोई चरितार्थता है? आज ये कृतियाँ वर्तमान सन्दर्भों में उठी हुई काव्य-समस्याओं के समाधान में कोई आलोक प्रदान करती हैं या इतका अध्ययन केवल नाम मात्र की वृद्धि तक ही सीमित रह गया है? व्यवस्था या शास्त्र के भ्रार में दबो फलनः कसमसानी आज की नई काव्य चेतनाया सर्जनात्मक शक्ति पर्याप्त आक्रोश से परिपूर्ण है। अतः विचार यह भी करना है कि इन शास्त्रों में चर्चित प्रतिमानों की वर्तमान सन्दर्भ में कोई सम्भावना शेष है या नहीं? नये भावकों का यह आक्षेप है कि भारतीय भावकता की धारा अवरुद्ध हो गई है। वह अपने पुरखों की रचनाओं के हाथ में लगे धी की गर्ध का पचार कर रही है।

जहाँ तक पहली समस्या का सम्बन्ध है, लोक और परलोक की स्वस्थ दिशा में कुछ लोग नैसर्गिक प्रेरणा वश चलते हैं और अधिक्राश शास्त्र, समाज और शासन के विधि निषेध वश। निःसन्देह इन दोनों में प्रथम जितना श्लाघ्य है तना दुमरा नहीं। लेकिन देशकाल भेद से निर्मित सामाजिक मान्यताओं, शासकीय मान्यताओं से अपरिचित रहने वाला व्यक्ति प्रेरणा प्रभूत मद्बृत्तियों का भी कार्यान्वयन समाज की अविरोधी विश्वा में नहीं कर सकता। अतः व्यक्तिगत सम्भावनाओं को समाज में रहकर चरितार्थ करने के लिए दोनों का

१. कविगत भावना भिन्न है और भावकगत भावना भिन्न है क्योंकि न केवल दोनों का स्वरूप ही भिन्न है, अपितु विषय भी भिन्न है—“एकः सूते कनकमुपलस्तत् परीक्षाक्षमोऽन्यः।

ही समन्वय आवश्यक है—प्रेरणा भी और जीवन्त परम्परा भी । उत्कर्ष तो समन्वय से ही साध्य है । ठीक इसी प्रकार का मत राजशेखर का भी है । काव्य के क्षेत्र में प्रेरणा का स्थानापन्न शक्ति (कवित्वबीजभूतसंस्कार विशेष) तथा परम्परागत विधि निषेध का तो है ही शास्त्र । शक्ति या प्रेरणा का देश-कालोचित विकास समकालीन बौद्धिक मान्यताओं या व्यवस्थाओं के बीच से ही होता है । हाँ, व्यवस्था सर्जनात्मक विकास के अनुरूप जब तक रहेगी तब तक ग्राह्य है और जब वह विकास में अवरोधक लगने लगे तब त्याज्य है । यह परख सहज सूझ-बूझ या प्रतिभा सम्पन्न लोगों में ही होती है, अतः वे लोग ही सर्जनात्मक चेतना के विकास के अनुरूप व्यवस्था का निर्माण कर लेते हैं । सर्जनात्मक शक्ति स्वयं उस सीमा में नहीं बँधती, अतः वह उसे तोड़कर फिर आगे बढ़ती है । निष्कर्ष यह कि व्यवस्थाएँ और मान्यताएँ नई पुरानी होती रहती हैं, पर सर्जनात्मक चेतना अपने अनुरूप और विरुद्ध इन आनरणों को ग्रहण करती तथा तोड़ती हुई बढ़ती चली जाती है । इसीलिए राजशेखर प्रतिभा और व्युत्पत्ति दोनों को काव्य के उत्कर्ष में निमित्त मानते हैं । राजशेखर का यह कहना कि “सकलविधस्थानैकायननं पंचदश काव्य विद्यास्थानमिति यायावरीयः, तद्विभास्त्राण्यनुधावन्ति” अर्थात् काव्य समस्त विद्यास्थानों का एक मात्र आयतन है क्योंकि शास्त्र उसका अनुधावन करते हैं—इस सन्दर्भ में बहुत ही महत्त्वपूर्ण है । काव्य, शास्त्र अर्थात् परम्परागत जीवन्त व्यवस्था के बीच से होकर चले और शास्त्र काव्य अथवा लक्ष्य की सर्जनात्मक प्रसूत काव्यात्मक सृष्टि के अनुरूप निर्मित होता रहे । शास्त्र शासन ही नहीं, अनुशासन भी है । पहले सद्वृत्तियाँ या सर्जनात्मक शक्ति मूर्त होती हैं और पश्चात् उसी के अनुरूप विधान बनते हैं । इसीलिए हेमचन्द्र ने काव्यानुशासन लिखा—त्राग्भट्ट ने उसी का अनुसरण किया । निष्कर्ष यह कि सर्जनात्मक शक्ति व्यवस्था में बँधती नहीं है, व्यवस्था से होकर गुजरती है । जहाँ तक काव्य के निर्माण की शास्त्रपूर्वक होने की बात है या भावन में पूर्वनिर्धारित प्रतिमानों के प्रयोग का सम्बन्ध है, यह सब सहजा प्रतिभा के लिए कम और उत्पाद्या के लिए अधिक है । कहा ही है—स्वभावशुद्धम् हि न संस्कारस्पेक्षते । कवित्व या महाकवित्व के लिए नवता की अर्त भी राजशेखर ने स्वीकार की है—

शब्दार्थोक्तिषु यः पश्येद्विह किञ्चन नूतनम् ।

उल्लिखते च न प्राच्यं मन्यतां स महाकविः ॥

‘नूतन-सर्जन सरस्वती या सहजा प्रतिभा कराती है जो जन्मान्तर संस्कार से उत्पन्न है, इसीलिए काव्य पुरुष को इन्होंने सारस्वतेय कहा है । ऐसी प्रतिभा

से सम्पन्न महाकवि यदि सुप्त भी हो तो भी उसे सब कुछ दिखाई देता रहता है, उसमें यह क्षमता होती है कि श्यक्ष एव सहस्राक्ष भी नहीं देख पाते, जो चर्म चक्षु महाकवि को सूझता रहता है। लगता है कि उसके मति-दर्पण में सारा विश्व प्रतिबिम्बित हो रहा हो। ऐसे महान्माओं के समक्ष शब्द एव अर्थ अहमहमिकया दौड़ते रहते हैं। इस प्रकार की तमाम बातें जो नूतनार्थदर्शी, नवतन्त्रोन्मेषशालिनी प्रज्ञा से सम्पन्न महाकवि के लिए सुनी जाती हैं, राजशेखर की इन बातों से सहमति यह सिद्ध करती है कि उन्हें सहज शक्ति या प्रतिभा में बड़ी आस्था है। इस प्रकार निश्चय ही किसी भी संस्कार की अपेक्षा न रखने वाली सहजा प्रतिभा निर्माण की दृष्टि से कवि के लिए अनुपम है पर यदि कहीं स्वस्थ परम्परा या अनुरूप व्यवस्था का भी योग हो जाए तो सोने में मुहागा की स्थिति हो जाती है, और वह राजशेखर को मान्य है। काव्य निर्माण के मन्दर्भ में बुद्धिमान शिष्य ही बुद्धि नमर्गत. शास्त्र का अनुधावन करती है, उसे संस्कार की अपेक्षा नहीं है अर्थात् सहज शक्ति जिस र स्ने जानी, है व्यवस्था निसर्गतः उसमें आ जाती है। यायावर का मत है—

“प्रतिभैव परिकरः” अर्थात् कवि की काव्ययात्रा में केवल प्रतिभा ही परिकर है।

“न निसर्ग कविः.....” इत्यादि में भी वे कवि की निर्मर्ग शक्ति को महत्त्व देते प्रतीत होते हैं। ये सब बातें निश्चय ही सर्जनात्मक शक्ति को महत्ता देती हैं। शास्त्र निखार लाने में सहायक हो सकता है, इससे भी उन्हें ऐतराज नहीं है और सबसे बड़ी बात यह है कि—

“इयं सा काव्यमीमांसा काव्यव्युत्पत्तिकारणम्”

यह ‘काव्यमीमांसा’ अव्युत्पन्न लोगों के लिए कुछ विधि निषेध की बातें बना रहा है, काव्य यात्रा के लिए शास्त्रज्ञान के अर्जन की बात कर रहा है— जिनके पास निसर्गतः सूझ-बूझ है उनके लिए यदि और भी उत्कर्ष काम्य हो तो शास्त्राभ्यास उनमें निखार ला सकता है। जो राजशेखर स्वभाव मधुर द्राक्षा में भी चासनी का संस्कार चाहता है, वह (शक्ति या तज्जन्य) सहजा प्रतिभा के निखार के लिए यदि व्युत्पत्ति की आवश्यकता माने तो आश्चर्य क्या है? यही बात भावन पक्ष से भी कही जा सकती है। सहजा भावयित्री ही कवि के श्रम और अभिप्राय को समझकर लोक को समझा सकती है, दसों दिशाओं में उसके निबंध का प्रसार कर सकती है, उसके व्यापारतरु को निष्फल होने से बचा सकती है—सफल कर सकती है। अन्ततः वह कवि का क्या-क्या लाभ नहीं कर सकती? पूर्व निर्धारित प्रतिमानों के आधार पर ही यदि भावना ने काव्य का स्वरूप एवं वैशिष्ट्य उद्घाटित किया तो वह स्वयं में क्या रही?

दोष गुण का विवेक स्वयं की सूझ-बूझ से भी सम्भव है—अतः काव्यमीमांसा के सन्दर्भ में उठायी गयी मौलिक आपत्तियाँ निरस्त हो जाती हैं। उनका मार्ग समन्वय का मार्ग है—अर्थात् सर्जनात्मक शक्ति को आपेक्षिक महत्ता उन्हें स्वीकार्य है, पर व्यवस्था भी उस विकास का अंग बनकर साथ दे तो निर्माण उत्कृष्ट होगा, अवरुद्ध नहीं।

रही दूसरी समस्या और वह यह कि इस या ऐसी प्राचीन कृतियों में जो प्रतिमान या प्रशासन घोषित किए गये हैं उनकी वर्तमान भारतीय काव्यधारा के सन्दर्भ में किसी चरितार्थता की सम्भावना है या नहीं? मेरी तो धारणा है कि वह भी है। कतिपय प्रतिमान और विचार इतनी चिरस्तन सम्भावनाओं से संवलित हैं कि उनके प्रकाशन की आवश्यकता है। समीक्षा या आलोचना के सन्दर्भ में आज जितने प्रश्न उठ रहे हैं, काव्यमीमांसागत भावक या भावयित्री प्रतिभा के विवेचन के सन्दर्भ में उनमें से बहुतों का समाधान विद्यमान है, जैसे समीक्षा का प्रशस्त रूप दोष गुण का निर्णय है या मूल भावभूमि या मन्तव्य तथा प्रकाशन में नियोजित उपकरणों की तारितमिक अवस्थिति का अनुरूप उद्घाटन? अर्थात् निर्णयात्मक समीक्षा समीक्षा है या व्याख्यात्मक? समीक्षा स्वयं में एक सृष्टि या सर्जना है या नहीं? और सर्जनात्मक नहीं है तो क्या विजडित है? यदि समीक्षा सर्जना है तो काव्यात्मक सृष्टि के मूल में रहने वाली सर्जना और भावनात्मक समीक्षा के मूल में रहने वाली सर्जना में क्या अन्तर है? क्या कवि के भावन और भावक के भावन में अन्तर नहीं है? जिस भावभूमि पर काव्यतरु की प्रसृति हुई है, क्या वही भावभूमि भावनतरु के अंकुरण और प्रसार में अपेक्षित है या भिन्न? एक तो कैसे और भिन्न तो कहाँ? जिस प्रकार कवि का लक्ष्य पाठक को आस्वाद कराना है उसी प्रकार भावक का लक्ष्य सामान्य पाठक तथा भावन के माध्यम से मूलकृति का आस्वाद पहुँचाना है या नहीं? क्या भावक का व्यापार कृति को खंड-खंड विश्लेषित कर उसके संश्लिष्ट प्रभाव या सौन्दर्य की हत्या करना है? भावक पहले कवि से तादात्म्य कर उसकी मूल मनोभूमिका का साक्षात्कार करता है और फिर तटस्थ होकर सूझ-बूझ के साथ उसका मार्मिक व्याख्यान तथा विश्लेषण! क्या एक ही भावक में तादात्म्य और तटस्थ दोनों ही सम्भव हैं? रचना की भावना में रचयिता की आनुवंशिकता और परिवेश, साथ ही मनोगुहा का अन्वेषण कहाँ तक उपादेय है? ये तमाम साम्प्रतिक प्रश्न हैं जिनके अनुरूप सकेन और सम्भावनाएँ राजशेखर की पंक्तियों में मिल सकती हैं।

तीन | समीक्षा और भारतीय काव्य-सिद्धान्त

समीक्षा में ईक्षा का सम्यक्त्व निहित रहता है। ईक्षा स्रष्टा भी करता है अपनी सृष्टि के निर्माण से पूर्व और ईक्षा सहृदय भी करता है सृष्टि की। प्रस्तुत सन्दर्भ में ईक्षा का विचार सहृदय ग्राहक की ओर से किया जा रहा है अतः ईक्षा केवल चाक्षुष व्यापार ही नहीं है, बुद्धिपूर्वक किया गया चाक्षुष व्यापार है। काव्य विश्लेषण के प्रसंग में ईक्षण व्यापार की परिसमाप्ति केवल बुद्धिपूर्वक किये गये चाक्षुष व्यापार तक ही नहीं अपितु बुद्धिपूर्वक किये गये चाक्षुष व्यापार की दोषगुणानुसन्धानात्मिका परिणति तक है। इस परिणति की दृष्टि में आरम्भ में चाहे आलोच्य सृष्टि से प्राथमिक सम्पर्क प्राप्ति के निमित्त बाह्य ज्ञानेन्द्रियों को माध्यम बनना पड़े, पर अन्ततः यह प्रकान्त ईक्षणा विशुद्ध बौद्धिक व्यापार ही मननात्मक या आलोचनात्मक अथवा ऊहापोहात्मक व्यापार के रूप में ही शेष रह जाता है। इस प्रक्रिया में ग्राहक पहले बाह्य ज्ञानेन्द्रियों के माध्यम से एक समष्टि प्रभाव ग्रहण करता है, तदनन्तर इस समस्त प्रभाव या आस्वाद के अभिव्यञ्जक ऊपकरणों के उस तारतमिक अवस्थान का समाधिपूर्वक साक्षात्कार करता है जो रचयिता के मानस में आलोच्य सृष्टि के निर्माण के सन्दर्भ में हुआ था। यदि ये उपकरण वास्तविक प्रतिभा की प्रसूति हैं तो इनमें प्रातिभ प्रसवात्सक उपकरण आनन्द-वर्द्धन के शब्दों में यत्न-प्रत्याभिज्ञेय हैं। निष्कर्ष यह कि ईक्षा उपर्युक्त प्रकार की अपरोक्षानुभूति है। समीक्षक इस दृष्टि से साक्षात्कृतधर्मा ऋषि या द्रष्टा है। पर इस प्रकार की ईक्षा की अन्तिम परिणति केवल उन प्रातिभ उपकरणों की तारतमिक अवस्थिति का साक्षात्कार नहीं अपितु साक्षात्कार-पूर्वक सशक्त वाचिक प्रकाशन में है।

ऊपर ईक्षा का जो विवेचन किया गया है उससे दो निष्कर्ष स्पष्ट हैं जो एक विकल्प को जन्म देते हैं। विकल्प यह है कि ईक्षा आलोच्य सृष्टि का बुद्धिपूर्वक दर्शन तत्पुरस्तर दोषगुणोद्घाटन है जिसके लिये पूर्व निर्धारित प्रतिमान स्थिर

कर दिये गये हैं अथवा ईक्षा स्रष्टा के मानस में काव्यसर्जनोचित उपकरणों के तारतामिक अवस्थान का साक्षात्कारपूर्वक वाचिक प्रकाशन तथा त्रिविध उपकरणों का अन्ततः प्रत्यभिज्ञान और उनका निरूपण ? जिन भारतीय आचार्यों ने लक्षण ग्रन्थों के निर्माण के माध्यम से काव्य-सिद्धान्त अथवा काव्योचित प्रतिमानों के स्थापन में इतनी प्रातिभ शक्ति का विनियोग किया उनका आशय ईक्षण में सम्यक्त्व का आधान करने की दृष्टि से पूर्ववर्ती विकल्प पर कहीं हानि मकता है। कारण, सहृदय समीक्षक यदि तटस्थ रूप से निर्धारित प्रतिमानों की सहायता कृति की आलोचना में न ले सका तो ऐसी आलोचना में वैयक्तिक प्रतिक्रियात्मकता की सम्भावना हो सकती है जिसमें अपेक्षित तटस्थता का अभाव हो सकता है और ऐसा होने से ईक्षा में सम्यक्त्व का होना संदिग्ध हो सकता है। आलोचक विरुद्ध धर्माश्रयी है। उसमें कृति की अन्तरात्मा की प्रत्यभिज्ञा के निमित्त तादात्म्य की भावना तो अपेक्षित है ही, तादात्म्य द्वारा प्रत्यभिज्ञा के अनन्तर विश्लेषण के सन्दर्भ में तटस्थता की भी आवश्यकता है। यह तटस्थता पूर्व निर्धारित काव्य-सिद्धान्तों या प्रतिमानों के प्रयोग से ही सम्भव है, अन्यथा समीक्षक की वैयक्तिक एवं तदाचरित दोष गुणनिरूपण की सम्भावना हो सकती है।

दूसरा विकल्प भी कम महत्त्वपूर्ण नहीं है, वल्कि वर्तमान समीक्षा द्वारा में तो यह माना जाता है कि यदि कृति प्रतिभाप्रसून है तो उसमें नवता अवश्य होगी। और नवता होगी तो पुराने लक्ष्यों से निकाले गये प्रतिमान उसके लिये पर्याप्त नहीं होंगे और उस पर उन्हें कसना उनके महत्त्व निरूपण की दृष्टि से अनुचित होगा। जनः सच्चे अर्थों में देखा जाय तो प्रत्येक प्रातिभ सृष्टि का प्रतिमान उसी में निहित है, दूसरे लक्ष्य में निकृष्ट प्रतिमान दूसरे पर लागू कैसे किया जा सकता है ? इस प्रश्न से पूर्वनिर्धारित प्रतिमान किसी भी प्रातिभ सृष्टि की ईक्षा में सम्यक्त्व नहीं ला सकता है। फलतः समीक्षा पूर्वगत प्रतिमानों या काव्य-सिद्धान्तों के आधार पर गुणदोषोद्घाटन नहीं; अपितु प्रातिभ सृष्टि के मूल तन्तुओं की मन्त्रतः प्रत्यभिज्ञा और उनकी दारीवियों का वाचिक प्रकाशन के ही रूप में वही अधिक संगत है। यही कारण है कि इस नवालोचक में पूर्ववर्ती विकल्प की समीक्षा को रूढ़ परम्परा विजडित, सम्भावनारहित, विश्वविद्यालयीन, अध्यापकीय और न जाने किल-बिन आक्षेप्य शब्दों से स्मरण किया जाता है।

सचमुच प्रातिभा लोचनकार के शब्दों में अपूर्व वस्तु निर्माणक्षम प्रजा, महिम भट्ट के निरूपण में 'साहि चक्षुर्भगवतस्तनीयमितिगीयते' तथा पण्डितराज

के रसगंगाधर ने 'सा हि काव्यायानुकूल शब्दार्थोपस्थितिः' के रूप में स्मृत की गई है। प्रतिभा काव्य में निरूपणीय जिस वस्तु का दर्शन करती है वह केवल इसी माने में अपूर्व है कि वह प्रत्यक्ष प्रमाण या विम्वात्मक है। कारण, वस्तु या तर्क परीक्षा या सामान्य ही मकती है अथवा अपरीक्षा या अशेष विशेष सज्जित। काव्यायान्मिक वस्तु इसी माने में अपूर्व है कि वह उक्त दोनों लोकप्रसिद्ध एवं पूर्वनिभूत रूपों से भिन्न है। यही उसकी नवता है। आनन्दवर्द्धन ने नवता का रहस्योद्घाटन करते हुये कहा है—“सर्वे नवा इवाभान्ति काव्ये रस परिग्रहात्”। काव्यदर्पण यदि सर्वथा अदृष्टपूर्व हो तो वह अजायबघर हो जायगा, अतः रहता तो पूर्वदृष्ट ही है पर कवि के मानम में समुच्छलित काव्योचित अनुभूति के सरस प्रवाह में आपाद मस्तक भोग कर निकलने के बाद लगता है जैसे इन्हे इस रूप में पहले कभी देखा ही न हो। ऐसे अपूर्व अथवा नव विम्बार्थी का साक्षात्कार करने वाला प्रातिभ चक्षु सर्वमान्य रूप में प्रसिद्ध दो चर्मचक्षु तो नहीं है, वह कोई तृतीय ही है। काव्योचित अनुभूति एवं सामान्यानुभूति में अन्तर पण्डितराज की प्रतिभा-व्याख्या से निहित है। उनके मत से सामान्य अनुभूति और काव्यनिर्माणोपयोगी काव्यविरहित पूर्ववर्ती अनुभूति दोनों में अन्तर यही है कि एक अनुरूप अभिव्यञ्जक माध्यम शब्दार्थ से हीन होती है और दूसरी सही शब्दों में ही उभरती है। वक्रोक्तिकार ने बहुत ठीक कहा है—अज्ञेयत्वस्यैव काव्यत्वम्, न तु काव्यस्यालंकारः। वस्तुतः समझाने के लिये अलंकार एव अलंकार्य का भेद होता है अन्यथा काव्य का स्वरूप अखण्ड है—वह केवल काव्य है और कुछ नहीं। निष्कर्ष यह कि नवता संचालित काव्यसृष्टि की आलोचना पूर्वगत लक्ष्यों पर आधारित प्रतिमानों पर परख कर गुणदोषोद्घाटन नहीं, वरन् उसके मूलवर्ती उपकरणों की तारतमिक स्थिति का समाधि या आकारपूर्वक यत्नतः प्रत्यभिमान तथा उसका वाकिक प्रकाशन ही है।

समीक्षा की इस परवर्ती विकल्पना का समर्थन अभिनव गुप्त ने भी किया है और सर्वत्र रसात्मक प्रतिमान का प्रयोग करने वाले भट्टनायक को रसान्ध नक कह दिया है। उन्होंने कहा है कि किसी भी कृति की समीक्षा के लिये देखना यह आवश्यक है कि उसके संघटक उपकरणों में कवि प्रतिभा का संरम्भ या अभिनिवेश किस पर है। वही उद्विक्त एवं केन्द्रीय तथा मुख्य है। उसी को महत्त्व भनीक्षक को भी देना चाहिये। जहाँ काव्यप्रभावकारी तत्व अनुभव से कोई अन्य ही प्रतीत हो वहाँ जनतोचित तथा पूर्वगृहीत प्रतिमान का प्रयोग अन्धता है—ऐसी ईक्षा में सम्यक्त्व नहीं होगा। दशरूपककार ने ठीक कहा है कि प्रतिमान असमर्थ आलोचकों के लिये कुछ दूर तक सहायक है। वास्तव में

तो समीक्षा की अस्तिधार यात्रा में तात्कालिक निर्णय देने वाली स्वकीय भावयित्री प्रतिभा ही सर्वोपरि है। दशरूपककार ने नियमों का निर्देश करते हुये कहा तो सर्जकों के लिये है पर उसका उपयोग आलोचकों के सन्दर्भ में भी उपर्युक्त ढंग में हो सकता है। कदाचित् यही कारण है कि निर्णयात्मक समीक्षा की तुलना में व्याख्यात्मक समीक्षा आज अधिक संगत मानी जाती है। अस्तु।

समीक्षा के उपर्युक्त विवेचन के आलोक में जहाँ तक भारतीय काव्य सिद्धान्तों के प्रयोग और उपयोग का सम्बन्ध है उसका विचारित सुस्थ पक्ष यही है कि समीक्षक को समीक्षा यात्रा में कविप्रतिभासरम्भगोचरोद्भूत तत्त्व का प्रातिभ आलोक में समर्थ साक्षात्कार करना चाहिये और फिर देखना चाहिये कि लक्ष्योद्भूत सौन्दर्य या चमत्कार के समुद्घाटन में प्रयुक्त उपकरण कहीं तक समर्थ है या नहीं है। भारतीय आचार्यों ने रस सिद्धान्त को सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण मानते हुए भी यह कही नहीं कहा है कि काव्य की महत्ता का उद्घाटन सर्वदा एव सर्वत्र रसात्मक प्रतिमान की ही दृष्टि से किया जाना चाहिये। निर्माण के मूल में जो वृत्ति ही न होगी, प्रभाव ग्रहण की दृष्टि से काव्यवृक्ष की कलात्मक परिणति ही वह कहीं तक हो सकेगी? इसलिये निर्माण के मूल में सक्रियवृत्ति का साक्षात्कार किये बिना समीक्षा यात्रा की राह में एक भी पग नहीं दिया जा सकता।

भारतीय काव्यशास्त्र में रस-सिद्धान्त ही एक ऐसा सिद्धान्त है जो सामाजिक को केन्द्र में रखकर प्रतिष्ठापित किया गया है। वह काव्य को न तो असा-माजिक या वैयक्तिक मानने के पक्ष में है और न तो आध्यात्मिक। कारण, आध्यात्मिक भी अन्ततः वैयक्तिक ही है। सामाजिक वही है जिसमें सामाजिकता के संस्कार हों, सामाजिकता सम्पन्न हृदय के हृदय का संवाद वर्ण्य विषय के सामाजिक होने से ही सम्भव हो सकेगा। यह सामाजिकता औचित्य का पर्याय ही है, इसीलिये आनन्दवर्द्धन ने कहा है—

अनौचित्यादृते नान्यद्रसमङ्गस्य कारणम् ।

औचित्योपनिबन्धस्तु रसस्योपनिषत् परा ॥

अनौचित्य के अतिरिक्त रसभंग का कोई कारण नहीं और औचित्य का उपनिबन्ध रस की परा उपनिषत् है। रसात्मक सिद्धान्त में काव्यमूलक एव काव्येतर मूल्य का प्रश्न नहीं उठता, वहाँ वे समरस हैं। जिन्हें कतिपय समीक्षक काव्येतर मूल्य समझते हैं वे वस्तुतः अभिव्यजक उपकरणगत औचित्य है जो समयस्त उपकरण को रसपर्यवसायी बनाने में पूर्ण योग देते हैं। इसीलिये अभि-

नवगुप्त ने प्रीति को परमफल कहते हुए व्युत्पत्ति की निरायास सस्थिति स्वीकार की है। इस प्रकार भारतीय काव्यचर्चा में रस सिद्धान्त को सर्वातिशायी मानते हुए भी उसी को प्रतिमान मानकर किसी भी कृति की समीक्षा का आग्रह नहीं किया गया। यदि काव्य मनुष्य के लिये है तो वह अपनी सामाजिकता ही में मनुष्य है—असामाजिकता में यदि गिरता है तो केवल पशु है और उठता है तो वैयक्तिक साधक। हाँ वर्तमान जीवन में सर्वजनसामान्यहिता वह मान्यताओं की अर्थी उठ रही है और वे है भी तो केवल मुखौटा। ऐसे जीवन का प्रतिफलन कहाँ तक सामाजिकता-गर्भ होगा ? फलतः उसमें रसात्मकता की सम्भावना कहाँ होगी ? पर ऐसी स्थितियाँ सक्रान्ति कालीन होती हैं। उनको स्थायी मानकर एक संगत सिद्धान्त का तिरस्कार भी नहीं किया जा सकता। लेकिन इन सबके बावजूद मैं यह नहीं कह रहा हूँ कि समीक्षा में इस सिद्धान्त का ही प्रयोगरक खरे-खोटे का निर्णय करना चाहिये।

इसी सिद्धान्त के अतिरिक्त जितने भी अन्य भारतीय काव्यमत (अलंकार, रीति, वक्रोक्ति, ध्वनि, औचित्य) हैं वे सबके सब व्याख्योपयोगी ही हैं। हाँ, एक यह पृथक् प्रश्न है कि क्या इन तत्वों या उपकरणों के द्वारा आधुनिक काव्य बोध की व्याख्या की जा सकती है ? क्या इन सिद्धान्तों में ऐसी कोई सम्भावनाएँ निहित हैं या ये निःशेष हो चुके हैं ?

इसप्रसंग में एक बात ध्यान देने की यह है कि उक्त सभी मतों को सिद्धान्त-मन कहना उचित नहीं है। मेरा तो मत है कि काव्य-सिद्धान्त के रूप में केवल ध्वनिमत को लिया जा सकता है, जहाँ सभी इतर मत-गत तत्वों की एक अवयवी के अन्तर्गत सगति व्यवस्थित हो गई है। मैं यह भी नहीं कहना चाहता कि आधुनिक काव्यबोध, आधुनिक काव्यानुभूति अथवा आधुनिक काव्यसौन्दर्य का विश्लेषण-व्याख्यान केवल उक्त तत्वों के द्वारा ही हो सकता है, ऐसा कहना पूर्वोक्त भारतीय समीक्षा संबंधी धारणा की अवहेलना है। जो भी तत्व काव्यानुभूति को उभारने में कवि द्वारा प्रयुक्त किये गये हो उनके विवेचन के द्वारा काव्य सृष्टि की समीक्षा की जा सकती है। हाँ, इतना अवश्य कहना चाहूँगा कि जो लोग अलंकार से केवल परिष्कृत वचनभंगिमा (उपमोत्प्रेक्षा आदि) ही समझते हैं वे अलंकार की अन्तरात्मा नहीं समझते। भारतीय आचार्यों ने अलंकार को वाग्भंगिमा या वाग्बिकल्प कहा है और उसे अनन्त समझा है। अलंकार कहने का एक काव्योचित अन्दाज़ है, अभिप्रेत के प्रकाशन का एक सशक्त ढंग है। अतः समीक्षा के सन्दर्भ में कोई

कथन पद्धति की भंगिमा का विश्लेषण करता है तो मैं नहीं समझता कि उसे वैसा क्यों नहीं करना चाहिये। अपृथग्यत्ननिवर्तकत्व के रूप में अलंकार यदि नियोजित हो गये है तो काव्य-सौन्दर्य कितना निखर उठता है, यह दिखाना व्याख्या की दृष्टि से सर्वथा उपेक्षणीय है क्या? काव्य-सौन्दर्य के व्याख्यान में यदि वह नादयोजना, लय योजना, वर्णयोजना, रसयोजना, चित्रयोजना, वाग्भंगिमा का विश्लेषण करता है—तो ठीक ही करता है। नियम विधान कुछ दूर तक ही समीक्षा में सहायक है। अन्त तक और पुष्कल रूप में अपनी सूझ-बूझ ही सहायक हो सकती है। यही बात रीतिवाद तथा वक्रतावाद के विषय में भी कही जा सकती है। रीति विगिष्ट पद रचना ही तो है। यह रचना का वैशिष्ट्य ही निर्माता को अभीष्ट, है उसका अनावरण उसकी सृष्टि के रहस्य को स्पष्ट ही करेगा। वक्रतावाद के विषय में तो कुन्तक का स्पष्ट कथन है—
 'स्वभावस्यौजस्येन परिपोषणमेव वक्रतायाः पर रहस्यम् ।' सामान्यतः क्या साहित्यदर्पणकार जैसा पुराना विवेचक वक्रता को केवल अलंकार समझता है और आचार्य शुक्ल उसे वाग्वैचित्र्यवाद के नज़दीक रखना चाहते हैं? वास्तव में वक्रता बड़े कवि व्यापार है जो अपने मूल प्रस्थान से ही सम्मान्य तथा व्यवहारोपयोगी अनाकर्षक ढंग में पृथक् कर लेता है। वर्ण्य वस्तु के संबंध में उसकी धारणा है कि उसमें सहज निहित सौन्दर्य को ही प्रतिभा की कुदानी से उभारने की क्रिया ही कवि व्यापार है, वक्रता है। यह सारा प्रयत्न कुन्तक की दृष्टि में सौन्दर्यानुरोधी तथा रसानुगोधी ही हुआ करता है। कुन्तक ने स्पष्ट कहा है कि वह वक्रता ही है, कवि व्यापार ही है जो वर्णनीय पदार्थ स्वभाव को सुन्दर एवं सरस रूप में उभारकर, कुरेद कर ऊपर रख देना है। उत्कृष्ट स्वभाव वाले वर्णनीय पदार्थ में लौन सौन्दर्य को विना किसी प्रकार की प्रौढोक्तिवश अथवा आलंकारिक लेप लगाये बिना उभार देना चाहिए। इसीलिए कुन्तक के यहाँ स्वभाव एवं रस वर्ण्य है—अलंकार्य हैं। काव्य का प्रस्थान आज उम मोड़ पर है जहाँ आदर्श और स्वच्छन्दता नहीं, 'यथार्थ' चित्रणीय हो गया है। यदि वक्रोक्ति तथा द्यार्थ दोनों को वाद के रूप में लें तब तो मूलवर्तिनी दृष्टि का भेद अवश्य है, अन्यथा जागन्तुक आलेप से त्रस्तु के स्वभाव का चित्रण और परीक्षण दोनों ही साध्य है।

रसवादी समीक्षात्मक प्रतिमान एक सुखकर काव्याध्ययनजन्य प्रभाव तथा उत्तकी व्याख्या है। यदि किसी रचना के मूल में तथाविध मरस मनोदशा है, यदि कोई काव्योक्ति कवि हृदय का मरस समुच्छलन है—ग्राहक ने उनका

साक्षात्कार किया है तो रसवादी व्याख्या का सहारा ले सकता है। बाद में चाहे रसवादी ढाँचा जैसा और जितना विजडित हो गया हो, पर मूलतः इसकी बड़ी ही व्यापक धारणा है। आनन्दवर्धन ने कहा है “चित्तवृत्तय एव रसाः” अर्थात् काव्यवर्णय से प्रभावित चित्रवृत्तियाँ ही रस हैं। उन्होंने अपना आशय स्पष्ट करते हुए यह कहा है कि काव्य में कुछ न कुछ वर्णित होगा ही और जो कुछ भी वर्णित होगा उसमें पाठक की मनोदशा तरंगित होगी। यदि ऐसी वस्तु का वर्णन ही करो करेगा जिससे पाठक अप्रभावित रह जाय ? वास्तव में सब प्रकार का प्रभाव रस ही कहा जाय, यह बड़ा विचित्र लगता है। पर विश्रान्ति और रस को पर्याय मानने वाला साहित्यदार्शनिक और कहे क्या सकता है ? आनन्द मात्र मन की एक विभ्रान्त दशा है (आत्मा की एक विभ्रान्त दशा है), वह अभ्यावात्मक भी हो सकती है और भावात्मक भी। रसमयता, तन्मयीभाव, संवादभावात्मक विश्रान्ति दशा है। इसके लिये निर्माता एवं ग्राहक में जिसे मात्रा तक संवाद होगा, दोनों के मानस में विम्ब-प्रतिविम्ब भावात्मक स्थिति होगी उतनी ही तन्मयीभाव की स्थिति प्राप्त हो सकेगी। महिम भट्ट ने अपने व्यक्तिविवेक में स्पष्ट कहा है—“अमल एव रत्यादयः प्रतिविम्बकल्पा हृदयसंवादादाम्वाद्यात्कमुपयन्तः सन्तो रसा इत्युच्यन्ते।” वास्तव में वे वे चिन्मक हे जो विविध जन को सुकर ढंग में व्युत्पन्न करता चाहते हैं और कविद्यापार को निभावादिसंयोजनात्मा ही स्वीकार करते हैं। अस्तु, इस सिद्धान्त को समाप्त करने से पूर्व उस मूल वाक्य को पुनः दुहरा देना चाहता हूँ कि यदि पाठक को किसी कृति के मूल में इस दृष्टि एवं वृत्ति का साक्षात्कार करता हो नहीं उसकी व्याख्या में, तारतम्य रूप में अवस्थित मौदर्योपकरणों की व्याख्या उक्त सिद्धान्त की दृष्टि से की जाय।

किमी ने बहुत ठीक कहा था कि पशु से हमारी विशेषता यह है कि पशु जीवन निर्वाह के लिये जो कुछ पाता है उसे उसका मूल्य जान बूझकर अपनी ओर से देना नहीं पड़ता। उनमें जबदंस्ती वमूल लिया जाय—यह बात हमारी है, पर मनुष्य के लिये वदानीप्रतिगृहणार्ति का विधान है और वह ज्ञानपूर्वक स्वयं करता भी है। यह समाज ने जो कुछ देना है वदने में साहित्य ही तो देना है। यह व्यापार सामाजिक ऋण का शोधन है। वह वर्ण्य की दोनो प्रकार—धर्षणीय तथा विधेय—की सरणियों से होता रहा है। कालिदास ने वाकुल में, कुमारसम्भव में द्वितीय प्रकार का सहारा लिखा है। आज साहित्यकार में अधिकांश प्रथम प्रकार ही दृष्टिगोचर हो रहा है—यह भी ऋण शोधन की मानकीय भावना से प्रेरित होकर नहीं, अपितु सामाजिक यन्त्रणा

से पिसकर केवल आत्म चीत्कार, आक्रोश, ऋण एव व्यग्य के रूप में। यह अवश्य हुआ है कि वर्ण्य की गहराई चाहे कम हुई हो पर अभिव्यक्ति की यथार्थपरक बारीकियाँ और विधाएँ शिरश्चालनात्मक ढंग की आई हैं। आज वर्ण्य से अधिक साहित्यिकता वर्णना में केन्द्रित हो गई है। आलोचन से प्रमाद लेखन पर बहस के व्याज से की गई सम्पादकीय टिप्पणी में यह तथ्य स्पष्ट ही स्वीकार किया गया है।

इन बदले हुए सन्दर्भों एवं प्रसंगों में भी काव्य-समीक्षा के लिये भारतीय ध्वनि-सिद्धान्त उतना ही उपादेय है जितना पहले था। इसकी पुष्टि नये साहित्य के पक्ष पर समीक्षकों की पक्तियों को उद्धृत कर की जा सकती है और अन्यत्र मैंने की भी है। आज का समीक्षक भी इस तथ्य या सत्य से सहमत है कि कवि को न केवल वर्ण्य के धरातल पर ही अपितु वर्णना के स्तर पर भी आत्मसंघर्ष करना पड़ता है। उनकी बात छोड़ें जिन्हे प्रतिभा प्रकृति प्रवृत्त वरदान है। कारण, वे तो अनायास किसी अज्ञान प्रक्रिया से वर्ण्य के अनुसूप अनिर्वर्तनीय शब्दार्थ योजना कर ले जाते हैं। पर जिन्हे यह सौभाग्य प्राप्त नहीं है उन्हें हर वर्ण्य के लिये सही शब्द की तलाश में आत्मसंघर्ष करना पड़ता है।

लेकिन इसका अभिप्राय यह नहीं समझना चाहिये कि ध्वनि-सिद्धान्त केवल पद्धति या अभिव्यक्तिगत ही है। वस्तु, अलंकार तथा शब्दों के आगे बढ़कर इस ध्वनि के रूप में वह वस्तुगत भी है। इसलिये यह प्रतिमान अथवा व्याख्या-पद्धति मांगोपांग तथा पूर्ण है। यह ध्वनि विशुद्ध सुखकर प्रभाव की दृष्टि में तो सर्वाति-शायी है ही, अपने अभिव्यञ्जक उपकरणों में मिहित औचित्य अथवा सामा-जिकता के कारण अपनी सामाजिक उपादेयता से भी 'सु' है। इस प्रकार बदले हुए वर्तमान सन्दर्भों में भी भारतीय काव्य-सिद्धान्त की महता तथा उपादेयता अक्षुण्ण है। मैं अन्य आविष्कृत सौन्दर्य उपकरणों का निषेध नहीं करता और न तो काव्य में वर्तमान किसी नवीन 'सु' का प्रत्याख्यान ही करता हूँ।

चार | पुरातन और अद्यतन आचार्यों की दृष्टि में काव्यानुभूति

काव्यानुभूति को ग्रहण करने की व्याख्या में आज विभिन्न दृष्टियाँ दिखाई पड़ रही हैं। प्राचीन धारा के भाववादी (पूर्वी और पश्चिमी) काव्यचिंतक रसानुभूति या मौदर्यानुभूति के पर्याय रूप में प्रायः 'काव्यानुभूति' शब्द का प्रयोग किया करते हैं। विज्ञान के प्रभाव में पलनेवाली नव-चेतना ने जहाँ सभी प्राचीन मान्यताओं पर एकदरणी प्रश्नवाचक चिह्न लगाया है—वहाँ 'काव्यानुभूति' विषयक प्राचीन मान्यता भी अछूती नहीं रही है। विज्ञान के आलोक में उभरने वाली वस्तुमुन्नी-दृष्टि के काव्यचिंतकों में कुछ एक की धारणा यह है कि लोकानुभूति में ग्राहक 'मन' और ग्राह्य 'सामग्री' की जो दशा और स्थितियाँ होती हैं, उससे किसी माने में भिन्न शब्दानुभूति के क्षेत्र में न तो ग्राहक 'मन' की स्थिति होनी है और न ग्राह्य 'काव्य-सामग्री' की, फलतः काव्यानुभूति भी लोकानुभूति से भिन्न नहीं है। यदि लोक-व्यवहार में लौकिक सामग्री ग्राहक के मानस पर सुखदुःखमयी प्रतिक्रिया डाल सकती है, तो काव्य-सामग्री भी सुखदुःखमयी प्रतिक्रिया उत्पन्न कर सकती है। यदि लोकानुभूति क्षोभकारिणी हो सकती है, तो काव्यानुभूति भी क्षोभकर होगी ही।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल उक्त धारणा में थोड़ा परिवर्तन करते हैं। वे मानते हैं कि काव्यानुभूति भी एक प्रकार की लौकिक अनुभूति ही है, परन्तु अन्य लोकानुभूतियों की भाँति काव्यानुभूति सुखदुःखमयी होती हुई भी क्षोभकारिणी नहीं होती। इसका कारण बताते हुए वे लोकानुभूति में सक्रिय 'मन' और 'ग्राह्य सामग्री' की अपेक्षा काव्यानुभूति में 'नसक्रिय मन' और 'काव्य-सामग्री' की कुछ विशेषताएँ बताते हैं। काव्यानुभूति के लिए सक्रिय और ग्रहणशील मन 'स्व' एवम् 'पर' की रागद्वेषमयी भावना से, मासारिक योग-क्षेम की भावना से—व्यक्तिगत लाभ और हानि की शंका से—सर्वथा मुक्त रहता है और काव्य-सामग्री में लौकिक सामग्री की अपेक्षा यह विशेषता होती है कि वह ग्राहक सहृदय मात्र में एक ही कोटि की भावात्मक प्रतिक्रिया अनिवार्यतः

से विमकर केवल आत्म चीत्कार, आक्रोश, ऋण एवं व्यंग्य के रूप में। यह अवश्य हुआ है कि वर्ण्य की गहराई चाहे कम हुई हो पर अभिव्यक्ति की यथार्थपरक चारीकियाँ और विधाएँ शिरश्चालनात्मक ढंग की आई हैं। आज वर्ण्य से अधिक साहित्यिकता वर्णना में केन्द्रित हो गई है। आलोचन से प्रमाद लेखन पर बहस के व्याज से की गई सम्पादकीय टिप्पणी में यह तथ्य स्पष्ट ही स्वीकार किया गया है।

इन बदले हुए सन्दर्भों एवं प्रसंगों में भी काव्य-समीक्षा के लिये भारतीय ध्वनि-सिद्धान्त उतना ही उपादेय है जितना पहले था। इसकी पुष्टि नये साहित्य के पक्ष पर समीक्षकों की पक्तियों को उद्धृत कर की जा सकती है और अन्यत्र मैने की भी है। आज का समीक्षक भी इस तथ्य या सत्य से सहमत है कि कवि को न केवल वर्ण्य के धरातल पर ही अपितु वर्णना के स्तर पर भी आत्मसंघर्ष करना पड़ता है। उनकी बात छोड़े जिन्हे प्रतिभा प्रकृति प्रदत्त वरदान है। कारण, वे तो अनायास किसी अज्ञान प्रक्रिया में वर्ण्य के अनुरूप अपरिवर्तनीय शब्दार्थ योजना कर ले जाने हैं। पर जिन्हें यह सौभाग्य प्राप्त नहीं है उन्हें हर वर्ण्य के लिये सही शब्द की तलाश में आत्मसंघर्ष करना पड़ता है।

लेकिन इसका अभिप्राय यह नहीं समझना चाहिये कि ध्वनि-सिद्धान्त केवल पद्धति या अभिव्यक्तिगत ही है। वस्तु, अलंकार तथा दानों के आगे बढ़कर इम ध्वनि के रूप में वह वस्तुगत भी है। इसलिये यह प्रतिमान अथवा व्याख्या-पद्धति सागोपांग तथा पूर्ण है। यह ध्वनि विशुद्ध सुखकर प्रभाव की दृष्टि से तो सर्वाति-शायी है ही, अपने अभिव्यञ्जक उपकरणों में निहित औचित्य अथवा सामा-जिकता के कारण अपनी सामाजिक उपादेयता में भी 'सु' है। इस प्रकार बदले हुए वर्तमान सन्दर्भों में भी भारतीय काव्य-सिद्धान्त की महता तथा उपादेयता अक्षुण्ण है। मैं अन्य आविष्कृत सौन्दर्य उपकरणों का निषेध नहीं करता और न तो काव्य में वर्तमान किसी नवीन 'सु' का प्रत्याख्यान ही करता हूँ।

चार | पुरातन और अद्यतन आचार्यों की दृष्टि में काव्यानुभूति

काव्यानुभूति को ग्रहण करने की व्याख्या में आज विभिन्न दृष्टियाँ दिखाई पड़ रही हैं। प्राचीन धारा के भाववादी (पूर्वी और पश्चिमी) काव्यचिंतक रसानुभूति या सौंदर्यानुभूति के पर्याय रूप में प्रायः 'काव्यानुभूति' शब्द का प्रयोग किया करते हैं। विज्ञान के प्रभाव में पलनेवाली नव-चेतना ने जहाँ सभी प्राचीन मान्यताओं पर एकरवारी प्रश्नवाचक चिह्न लगाया है—वहाँ 'काव्यानुभूति' विषयक प्राचीन मान्यता भी अछूती नहीं रही है। विज्ञान के आलोक में उभरने वाली वस्तुसुखी-दृष्टि के काव्यचिंतकों में कुछ एक की धारणा यह है कि लोकानुभूति में ग्राहक 'मन' और ग्राह्य 'सामग्री' की जो दशा और स्थितियाँ होती हैं, उमसे किसी माने में भिन्न शब्दानुभूति के क्षेत्र में न तो ग्राहक 'मन' की स्थिति होती है और न ग्राह्य 'काव्य-सामग्री' की, फलतः काव्यानुभूति भी लोकानुभूति से भिन्न नहीं है। यदि लोक-व्यवहार में लौकिक सामग्री ग्राहक के मानस पर सुखदुःखमयी प्रतिक्रिया डाल सकती है, तो काव्य-सामग्री भी सुखदुःखमयी प्रतिक्रिया उत्पन्न कर सकती है। यदि लोकानुभूति क्षोभकारिणी हो सकती है, तो काव्यानुभूति भी क्षोभकर होगी ही।

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल उक्त धारणा में थोड़ा परिवर्तन करने हैं। वे मानते हैं कि काव्यानुभूति भी एक प्रकार की लौकिक अनुभूति ही है, परन्तु अन्य लोकानुभूतियों की भाँति काव्यानुभूति सुखदुःखमयी होती हुई भी क्षोभकारिणी नहीं होती। इसका कारण बताते हुए वे लोकानुभूति में सक्रिय 'मन' और 'ग्राह्य सामग्री' की अपेक्षा काव्यानुभूति में 'सक्रिय मन' और 'काव्य-सामग्री' की कुछ विशेषतायें बताते हैं। काव्यानुभूति के लिए सक्रिय और ग्रहणशील मन 'स्व' एवम् 'पर' की रागद्वेषमयी भावना से, सांसारिक योग-क्षेम की भावना से—व्यक्तिगत लाभ और हानि की शंका से—सर्वथा मुक्त रहता है और काव्य-सामग्री में लौकिक सामग्री की अपेक्षा यह विशेषता होती है कि वह ग्राहक सहृदय मात्र में एक ही कोटि की भावात्मक प्रतिक्रिया अनिवार्यतः

पैदा करती है। प्राचीन भाववादी चित्तको के यहाँ काव्यानुभूति 'चर्वणा-विश्रात' मानी जाती है जबकि शुक्ल जी उसे 'सत्कर्म-विश्रात' मानते हैं। वे मानते हैं कि काव्य का लक्ष्य या मार्थकता यह है कि वह मानव को पाशविक सर्कारिता से ऊपर उठाना जाय और मानवीय भावनाओं को उत्तेजित करना हुआ सत्कर्म की ओर मार्ग्य कर दे। प्रगतिवादी भी काव्य का लक्ष्य मनोमुकूल भावनाओं को उत्तेजित मात्र कर देने में नहीं बरन् प्रगतिशील तत्वों की ओर सक्रिय कर देने में स्वीकार करते हैं। या वे कभी-कभी तो यह भी कह देते हैं कि भाववादी चित्तको के 'रम' में उन वस्तुवादी चित्तको को मतलब ही क्या है? काव्य में यह पक्ष उनका विशेष्य ही नहीं है।

पश्चिमी मनोवैज्ञानिक काव्यचित्तको का सहारा लेकर कुछ नए आचार्यों ने काव्यानुभूति को अतिचार्यन्त, आनन्दमयी चेतना स्वीकार की है। इसका कारण वनाने हुए कहा है कि एक तो काव्य-सामग्री सूक्ष्म बिवात्मक होती है, दूसरे अव्यवस्थित सवेदनो में व्यवस्था लाने वाला काव्य का 'भावन व्यापार' है। इन कारणों से सवेदनो में सतुलन आ जाता है, फलतः काव्यानुभूति आनन्दमयी हो जाती है।

भारतीय प्राचीन भाववादी चित्तको ने तो काव्यानुभूति को मनोमय भूमिका पर प्रतिष्ठित कर दिया है।

उपर्युक्त सभी मन किसी न किसी प्रकार पूर्णतः या अंशतः आनन्दमयता की बात करते हैं। आनन्दमयता मनोरमण का ही दूसरा नाम है और मनोरमण का अभिप्राय है सत्त्वीय होना, व्यक्तित्व को अण भर के लिए भुन जाना, अपने और पराए के अंतर का विगलित हो जाना। काव्य सामग्री द्वारा जिस भाव में सहृदय का मनोरमण होता है उस भाव को सहृदय मात्र में उत्पन्न करने की क्षयता उस काव्य-सामग्री में हुआ करती है। इस प्रकार काव्यानुभूति में जहाँ तक आनन्दमय अनुभूति का स्थान है वो दोगते जडभयक है, एक तो व्यक्तित्व का विलयन और दूसरे काव्य-सामग्री का सासान्य होना, सब के प्रति समान रूप में भावोत्तेजक होना।

एक अन्य आचार्य हैं, जिनका कहना है कि काव्य द्वारा कवि अपने अनुभूत 'रम' का प्रकाशन करता है। वह अपने वैयक्तिक अनुभूत मत्त को समष्टिप्राह्य बनाना चाहता है, फलतः काव्य में विविध प्रयोगों का सहारा लेता है। इस अनुकूल 'सत्त' को वह सहृदय पाठक तक प्रेषित करना चाहता है। इनकी दृष्टि में समस्या यह खड़ी होती है कि वस्तुसत्त को ग्रहण करने की वो ही

दृष्टियाँ संभव है : 'आब्जेक्टिव' या वस्तुमुखी या तटस्थ अथवा 'सब्जेक्टिव' या आत्म संस्कार प्रक्षिप्त । स्पष्ट है कि 'सत्य' को ग्रहण करने के लिए वैज्ञानिक दृष्टि से प्रथम प्रकार की ही दृष्टि उपादेय है । यदि हमने अंतःसंस्कारों से दृष्टि को रंजित करके वस्तु का ग्रहण किया तो वस्तु दृष्टि राग की प्रतिच्छाया में सबलित होकर गृहीत होगी । इस स्थिति में वस्तु-सत्य अपने मूल रूप में गृहीत न हो सकेगा । इसलिए तटस्थ रहकर ही ग्राहक ऋषि जैसे कवि द्वारा प्रकाशित आत्मसत्य का ग्रहण कर सकता है । निष्कर्ष यह है कि इस आचार्य की दृष्टि से काव्यानुभूति कवि के व्यक्ति-सत्य का तटस्थ ग्राहक द्वारा किया जाने वाला ग्रहण है । इसका यह भी अभिप्राय है कि कवि के आत्म-सत्य या व्यक्ति-सत्य का ग्रहण ग्राहक अपने व्यक्तित्व की विवेक-शक्ति या बौद्धिक सजगता को खोकर नहीं कर सकता । इस प्रकार काव्य-अनुभूति की वेला में एक तरफ़ ग्राह्य 'व्यक्ति-सत्य' में कवि का व्यक्तित्व और दूसरी ओर ग्राहक-सहृदय का सजग व्यक्तित्व या विवेक-शक्ति दोनों का सह-अस्तित्व आवश्यक है । इन द्विविध व्यक्तियों के सह-अस्तित्व में ही होने वाली काव्यानुभूति 'सह-अनुभूति' है । फलतः काव्यानुभूति के लिये न तो ग्राहक के व्यक्तित्व का निलयन ही कहना युक्तियुक्त है और न तो ग्राह्य-सामग्री की व्यक्तित्व-हीनता या सार्वभौमरूपता । इस प्रकार रसानुभूति के लिए जिन आक्षारों की अपेक्षा बताई जाती है वह प्रयोगवादी (नई) कविता के लिए अनावश्यक है । ऐसे काव्य की अनुभूति के लिए 'रसानुभूति' नहीं 'सहअनुभूति' शब्द का ही प्रयोग समुचित है ।

इस मत की समीक्षा करते हुए एक अन्य समीक्षक का कहना है कि सह-अनुभूति में भी तीव्रता आते ही विवेक और व्यक्ति चेतना का लोप हो जाता है । जहाँ नहीं हो पाता, वहाँ अनुभूति की क्षीणता अधिक होती है, रस चक्र में उसके लिये भी स्थान है । इसलिए रसानुभूति और सह-अनुभूति में भेद नहीं है—भेद का आभास मात्र है और सह-अनुभूति रसानुभूति से भिन्न नहीं, बरन् प्रायः उनकी पूर्ण दशा होती है । यह तो पाठक कवि के साथ सह-अनुभूति ही करता है, फिर चूँकि कवि की अनुभूति प्रायः पाठक की अनुभूति से प्रबलतर होती है, अतः पाठक की अनुभूति का उसमें विलय हो जाता है ।

'सह-अनुभूति' सबधी प्रस्तुत समीक्षण में मेरा मतभेद है । मतभेद का कारण यह है कि 'सह-अनुभूति' वाले चित्तक काव्यात्मक अभिव्यक्ति के मूल में 'व्यक्ति-गत सवेदन' अथवा 'बुद्धिवृत्ति' को उदय मानते हैं । वे मानते हैं कि युग का व्यंजित होने वाला व्यक्तित्व बौद्धिक है । यदि काव्य को वृक्ष-स्थानीय माना जाय

तो कविगत बुद्धि वृत्ति को बीज-स्थानीय मानना पड़ेगा । इस प्रकार यदि बीज बुद्धि रूप है तो ग्राहकगत काव्य-वृक्ष की फलात्मक परिणति भी 'बुद्धि' रूप ही होगी । इसलिये चिंतनमूहीत 'व्यक्ति सत्य' या 'युग सत्य' या 'मत्य' का ग्राहक सजग व्यक्ति व्यक्तित्व-विलयकारिणी भावना में न मग्न होकर उत्तेजित वौद्धिक वृत्ति का अनुभव करेगा । परन्तु काव्य के संदर्भ में अकाव्य से काव्य का व्यावर्तक कवि-गन 'बुद्धिवृत्ति' नहीं प्रत्युत 'भाववृत्ति' है । इस सामान्य मान्यता में ही 'सह-अनुभूति' का संस्थापक अपना प्रन्धान भिन्न कर लेता है । ऐसी दशा में उसको 'सह-अनुभूति' से 'रसानुभूति' में मात्रा का ही भेद मानना युक्तिमंगत नहीं है । जहाँ तक व्यक्ति-सवेदन के कविगत बीज-स्थानीय होने का संबंध है—उसका यदि काव्योचित परिष्कार किया जाय तो उसकी रसात्मक परिणति सहज सभव है । प्रगीत मात्र में जो वैयक्तिक अनुभूति (संज्ञेकटिविटी) अभिव्यंजित होती है वह लोकानुभूति में नहीं प्रत्युत प्रेरणाकाल में ही अभिव्यक्त होती है । 'प्रेरणा' का जो स्वरूप बताया गया है उसमें सार्व-भौम तत्वों का समावेश होता है । ऐसे ही सार्वभौम तत्वों से समन्वित वैयक्तिक भाव या वैयक्तिक सवेदन काव्य-वृक्ष के रूप में फूलकर कलात्मक परिणति 'रस्य' के रूप में ही करते हैं ।



पाँच | पुरातन और अद्यतन साहित्य और साधारण प्रतिमान

प्राचीन और अर्वाचीन साहित्य (काव्य) के मूल्यांकन के निमित्त जब शाश्वत प्रतिमान की बात पूछी जाती है तब कई जिज्ञासाएँ एक साथ खड़ी हो उठती हैं। पहली यह कि साहित्य या काव्य में प्राचीनता और अर्वाचीनता की पहचान अथवा भेदक रेखा क्या है? दूसरी यह कि परिवर्तनशील प्रकृति की सृष्टि मात्र में 'शाश्वत' की बात क्या संभव है? तीसरी यह कि क्या 'शाश्वत' से अभिप्राय 'कविता' और 'अकविता' अर्थात् काव्य और काव्येतर चाङ्गम्य के भेदक नस्व से तो नहीं है? चौथी यह कि क्या प्रतिमान प्राचीन और अर्वाचीन रूचि से परिचालित काव्य-सृष्टि के मूल्यांकन में मध्यमार्गी भी हो सकता है? इसी प्रकार की और जिज्ञासाएँ और समस्याएँ सम्भव हैं।

ये नौ प्राचीनता और अर्वाचीनता दो ऐसे सापेक्ष शब्द हैं जो अद्विगत प्रवहमान काल के किमी भी दृष्ट के लिए प्रयुक्त किये जा सकते हैं, परन्तु वर्तमान संदर्भ में प्राचीनता और अर्वाचीनता की भेदक रेखा में विज्ञान और वैज्ञानिक प्रभाव को मानता है। धर्माध्यात्म से आक्रान्त मानस जिस जिस साहित्य का उत्स है, वह प्राचीन और विज्ञान की उपलब्धियों से प्रभावित मानस जिस साहित्य का प्रभूति-स्रोत है, वह आधुनिक। 'सत्य' की अभिव्यक्ति अथवा अभिव्यक्ति के माध्यम में सत्य की तलाश दोनों प्राचीन और आधुनिक का ही लक्ष्य है, पर दोनों की प्रक्रिया, माध्यम और उपकरण भिन्न हैं। 'प्राचीन' सत्य को इन्द्रिय और बुद्धि से परे मानता था—फलतः सुचिन्तित विचार पद्धति, आन्तरिक भावना और लोकातीत तत्त्वों को महत्त्व देता था जब कि आधुनिक सत्य को इन्द्रिय, बुद्धि और प्रयोगों के माध्यम से जानना चाहता है और तदर्थ समस्त प्राचीन मान्यताओं को वर्जित कर स्वयं नयी जमीन तोड़ता है—कल्पना दर्शन और भावना की जगह यथार्थ गैर-रोमान्टिक भावधारा को महत्त्व देता है। जहाँ प्राचीन 'भाव' से 'रूप' की ओर आता था, वहाँ अर्वाचीन 'रूप' से 'भाव' की ओर जा रहा है। जहाँ प्राचीन 'राम' के उत्तेजक मूल रूप और व्यापारों की योजना करना अपना कवि-कर्म समझता था, वहाँ आधुनिक

‘राग’ की अपेक्षा रागात्मक जटिल सम्बन्धों की अभिव्यक्ति पर बल देता है। प्राचीन और आधुनिक दोनों ही अनुभूति को काव्य का मूल उत्तम मानते हुए भी आज यह स्वीकार कर रहे हैं कि प्राचीन अनुभूति की बनावट और बनावट के उपादान और उपकरण सर्वथा परिवर्तित हो गए हैं। इस मूल परिवर्तन के सन्दर्भ में उभयविध साहित्य के लिये अपेक्षित प्रतिमानों की भिन्नरूपता वाली माँग सहज अपेक्षित लगती है।

प्राचीन साहित्य के मूल्यांकन के लिये तात्कालिक चिन्तकों ने जीवन और साहित्य दोनों ही क्षेत्रों में अपने प्रतिमान निर्धारित कर लिये थे। आधुनिक चिन्तक अभी संक्रान्ति और प्रयोग काल में हैं—ऐसी स्थिति में है जहाँ उन्होंने समस्त पुरातन मान्यताओं की वर्जना तो कर ही है, पर सर्जना के नाम पर अभी स्पष्ट नहीं है। व्यक्तिवादिता के कोलाहल में कहीं कुछ आता भी है, तो वहाँ ऐकमत्य नहीं लक्षित होता। प्राचीन चिन्तक जीवन मूल्यों को औचित्य में डाल देते थे और औचित्य-गर्भ उपकरणों से प्रतिपाद्य लोकोत्तर आह्लाद (रस) को काव्य का सर्वोत्कृष्ट प्रतिमान मानते थे। आधुनिक चिन्तकों ने नये साहित्य के संदर्भ में प्रतिमान पर इधर जो कुछ मोचा-विचारा है, उससे एक ही प्रतिमान सामने आता है और वह है—यथार्थ की अनुभूति या अनुभूति की यथार्थता। आज के कवि-अकवि का लक्ष्य है—यथार्थ को बेनकाब और नग्न रूप में रखना, हो सके तो तक्राब पर आक्रोश और नकाबधारियों पर व्यंग्य करना। ग्राहक की रुचि भी आज यही सोचती है। कलात्मक उपकरण भी अनुरूप-पद्धति से आविष्कृत किये जा रहे हैं। प्रयोगवाद तक शैली पक्ष ही आक्रामक था, आज तो वैचारिक पक्ष भी आक्रामक हो गया है। इस प्रकार मध्यकाल या प्राचीनकाल तथा आधुनिककाल के रचनाकारों की मनःस्थिति और तत्प्रसूत साहित्य के मूल्यांकन की रुचियाँ और प्रतिमान तिष्ठत्य ही भिन्न रहे हैं।

उक्त विभिन्न रुचियों में प्रसूत प्राचीन और अर्वाचीन साहित्य की मूल्यांकित करने के लिये मध्यममार्ग जैसी तो कोई वस्तु दृष्टिगोचर नहीं होती; हाँ, यह अवश्य है कि कविता और अकविता अथवा काव्य और काव्येतर का भेदक कोई तत्त्व अवश्य है जिसे हम शाश्वत अथवा अपेक्षाकृत स्थिर प्रतिमान के नाम से कह सकते हैं।

अनुभूति को काव्य का केन्द्रीय तत्त्व प्राचीन और अर्वाचीन दोनों ही मानते हैं और सामान्य (कवि-अकवि-उभयगत जीवनानुभूति) अनुभूति से कवि की

अनुभूति का अन्तर स्पष्ट करते हुए कहते हैं कि कवि की अनुभूति मुखर होती है और तद्भिन्न की सही शब्द के अभाव में शूंगी। वास्तव में जो काव्य के धरातल पर अनुभूति उभरती है—वह अपनी अनुभूति के अनुरूप सही शब्दों में ही उभरती है। इस बात को प्राचीन और अर्वाचीन चिंतक समान रूप से स्वीकार करते हैं। ध्वन्यालोककार आनन्दवर्द्धन ने कहा है—

उक्त्यन्तरेणाशयं यत्तच्चारुत्वं प्रकाशयन् ।

शब्दो व्यञ्जकतां विभ्रद्ध्वन्युक्तोर्विषयो भवेत् ॥

ध्वन्यात्मक शब्द ही काव्य है और ध्वन्यात्मक शब्द वह है जिसके अतिरिक्त और किसी शब्द से अन्यथा कथमपि अभीष्ट चारुता उत्पन्न न हो सके। दूसरी ओर अकविता तथा अन्य कला सन्दर्भ के लेखक और सर्जक डॉ० श्याम परमार यह कहते हैं कि उनका चित्रकार चित्र बना लेने पर भी शीर्षक के लिये सही शब्द की तलाश करना रहता है और सही शब्द मिल जाने पर अभिव्यक्ति की दिशा में राहत का अनुभव करता है। इस प्रकार प्राचीन और नवीन काव्य का प्रतिमान सही शब्द का प्रयोग मानते हैं। यह एक ऐसा शाश्वत अथवा अपेक्षाकृत सही प्रतिमान है जो कविता के साथ-साथ विद्यमान रहेगा।

छ | आलोचना के नये मान

हिन्दी साहित्य के संदर्भ में (अथवा हिन्दी की नयी कविता के संदर्भ में) जब हम आलोचना के नये मान पर विचार करते हैं तो एक बारगी अनेक प्रश्न उठ खड़े होते हैं। पहला यह कि 'मान' से अभिप्राय क्या है? यह कि 'मान' में 'नया' और 'पुराना' विशेषण क्या डाल देता है? यह कि 'नया' और 'पुराना' अपनी परिभाषिकता में स्थिर भी हो पाते हैं या अपनी शाश्वत सपेक्षता में अपरिभाष्य ही ठहरते हैं? क्या 'नया' और 'पुराना' से रहित 'मान' स्तथा भी अपने आप में कोई अर्थ रखता है? इस रूप में वह शाश्वत है? जगत् और ससार में क्या कुछ शाश्वत होता भी है और नहीं तो क्या आपेक्षिक स्थायित्व भी उसे नहीं मिल सकता?

'मान' या 'नया मान' या 'नये मान' का सम्बन्ध जब कविता से जोड़ा जाता है या खास नयी कविता के संदर्भ में 'नये मान' की बात उठाई जाती है तब भी अनेक प्रश्न सिर उठाते हैं। जैसे यह कि क्या कविता से अभिप्राय केवल पद्यबद्ध साहित्य से है? यह कि कविता के मूल में जब सर्जनात्मक शक्ति निहित रहती है तब 'नवता' या नयापन इसका विशेषण नहीं अपरिहार्य स्वरूप है और जब ऐसी स्थिति है तब कविता में 'नया' विशेषण क्यों? साथ ही दूसरा प्रश्न यह कि क्या नयी कविता में 'नया' विशेषण सर्जनात्मकता प्रसूत 'नवता' से भिन्न अर्थ में प्रयुक्त है? क्या उसका कुछ विशेष पारिभाषिक अर्थ है?

प्रश्नावलियों का तीसरा पर्दा जब अनावृत होता है तब पहली जिज्ञासा यह उठती है कि क्या उन लोगों का प्रश्न सही नहीं है जो 'नई कविता के प्रतिमान' की बात करते हैं? अथवा उन लोगों के सशोधन का क्या अभिप्राय है जो 'कविता के नये प्रतिमान' जैसे प्रयोग को वर्तमान संदर्भ में अधिक सार्थक समझते हैं? क्या 'आलोचना के नये मान' शीर्षक से वे सब अभिप्राय ही ध्वनित हैं अथवा उनसे उक्त शीर्षकों से कुछ और भिन्न अभिप्राय भी ध्वनित होता है? साथ ही 'आलोचना के नये मान' की बात अब उठाई जाती है तब

क्या यह विचारणीय नहीं है कि 'आलोचना के पुराने मान' क्या हैं ? क्या 'पुराने मान' या 'पुराने मानों' की सभी सभावनाएँ समाप्त हो गई है जो 'नये मान' की माँग की जा रही है ? अथवा 'पुराने मान' की प्रतिक्रिा संभावनाओं के शेष रहने पर भी कविता के सर्भ में 'नये मान' की माँग बराबर रहती आई है ? क्या 'मान' का प्रयोग जिस किसी भी कविता नामधारी प्रमेय के लिए होता है, कविता-धारा की जिस किसी भी प्रवृत्ति के लिए होता है अथवा केवल 'व्यस्त' कविता' अथवा उस काव्यधारा की प्रवृत्ति-विशेष के लिए होता है जिसकी सभावनाओं ने उपलब्धियों का रूप ग्रहण कर लिया है ?

दार्शनिकों ने बौद्धिक भूमिका पर इस रहस्यमय संसार को विविध रूपों में विभक्त कर दिया है—माता, मान और मेय । यदि बुद्धि से परे भी कोई धरातल है तो वहाँ किन्हीं विभक्त धरातलों की चर्चा नहीं है । जिज्ञासाबुद्धि का सहज स्वभाव है और इसकी तृप्ति के लिए वह विभिन्नमानों की सृष्टि कर लिया करती है । पर क्या इन मानों के द्वारा वह समस्त प्रमेय को उसकी अतल गहराइयों तक जान पाती है ? अथवा यह कहा जा सकता है कि जहाँ तक जान पाती है वहाँ तक ही किसी वस्तु को प्रमेय कहा जा सकता है ? एक बात और । जब सृष्टि के मूल में किसी अनस्त सर्जनात्मक शक्ति की सस्थिति मानी जाती है तब यह भी मानना पड़ेगा कि प्रत्येक वस्तु अपनी वैयक्तिकता में या तो अमेय है अथवा अपने लिए अथवा वैयक्तिक मान रखती है । जिस प्रकार वैधी सृष्टि के लिए उक्त बातें सही है उसी प्रकार काव्यात्मक सृष्टि के लिए भी । यहाँ भी सर्जनात्मिका प्रतिभाप्रसून 'कविता' 'नवना' से संबन्धित होने के कारण जहाँ एक ओर प्रातिस्विक प्रतिमान रखती है वहाँ दूसरी ओर कविता के शब्दात्मक रूप की अपनी अभिधेयता में एक सीमा रखने के कारण, अभिव्यय की दृष्टि से अपने व्यक्त आकार में सदैव अधूरी होने से, अव्यक्तता के साथ अमेय भी है । बात यह है कि शब्द सर्वसंवेद्यांश को तो यथाकथंचित प्रकट कर भी सकते हैं पर जितना कवि का अपना होता है उसकी 'व्यंजना' ही हो सकती है, संकेतित ही जा सकती है । अतः हर रचना अपनी अतल गहराइयों के साथ अमेय है, तथापि व्यवहार चूँकि अच्छे बुरे का विचार करके चलता है और वह मान-सापेक्ष है, अतः 'मान' की आवश्यकता और उसकी चर्चा हो जाती है ।

यह भी सही है कि परिवर्तनशील अतएव नदनदायमान जगत् में जो चीज सतह पर स्थिर और शाश्वत नहीं है, अतः 'मान' भी, जो सृष्टि का अंग है, शाश्वत और स्थिर नहीं हो सकता । शाश्वत और स्थिर जो नहीं है,

जो परिवर्तनशील है उसका 'नया' और 'पुराना' होना सर्वथा संभव है। यहाँ एक समस्या और भी जन्म लेती है और वह यह है कि 'नया' और 'पुराना' 'मान' के विशेषण हैं कि नहीं? 'नया' और 'पुराना' जैसे विशेषणों से रहित 'मान' विशेष्य का न शाश्वत सही, अपेक्षाकृत स्थायी ही सही, कोई अर्थ कविता के संदर्भ में संभव है या नहीं?

वास्तव में जिस प्रकार 'कविता' का 'नया' और 'पुराना', 'क्लैसिकल' या 'रोमैण्टिक' जैसे विशेषणों से शून्य होने पर भी कोई अर्थ होता है, उसी प्रकार 'मान' का भी अपना विशेषणशून्य रूप हो सकता है। वास्तव में वस्तुगत—प्रमेय वस्तुगत—जब कोई अंश उभार पर होता है, तब विशेषण के प्रयोग द्वारा वह विशेषता लक्षित की जाती है। पर जब सामरस्य या संतुलन की स्थिति आ जाती है तब विशेषणों के प्रयोग की अपेक्षा नहीं होती। कविता जब अपने भावावेग में बाह्य उपकरणों के बाँध तोड़ फोड़कर दहक उठती है, तब 'रोमैण्टिक' विशेषण की सार्थकता मानी जाती है और जब बाह्य उपकरणों सामरस्य-विधान में कुछ कहना शेष रह जाता है, भीतरी उफान उपेक्षित रह जाती है तब उसके बाह्य मात्र-मजाव को ध्यान में रखकर 'क्लैसिकल' विशेषण का प्रयोग अर्थवान् होता है। पर एक अवस्था वह भी संभव है जब भीतरी मनोदशा समस्त बाह्य उपकरणों की सहज समंजस संघटना में निरायास अभिव्यक्ति पा पाती है, तब उस कविता में कौन सा विशेषण लगाया जाय? क्या उसे केवल 'कविता' नहीं कहा जा सकता?

इस प्रकार जिस तरह केवल 'कविता' संज्ञा का प्रयोग सार्थक है उसी प्रकार केवल 'मान' या 'प्रतिमान' शब्द का भी प्रयोग अर्थवान् है। ध्यातृ-कार आनन्दवर्धन ने कदाचित् केवल 'मान' की बात कहते हुए ही लिखा है—

उक्त्यन्तरेणाशक्यं यत् तच्चाहत्वं प्रकाशयन् ।

शब्दो व्यञ्जकतां विद्मद्भवन्नुक्तेर्विषयो भवेत् ॥

कविता वह शब्द है जिसे 'ध्वनि' कहते हैं और ध्वनि वह शब्द, अर्थ, अर्थ-व्यापार अथवा इन सबकी समष्टि है जिसमें भिन्न और किसी शब्द, अर्थ, व्यापार और इनकी समष्टि से अभीष्ट सौन्दर्य की व्यञ्जना न हो सके। अभिव्यक्ति का यही सफल रूप है। कविता अपने इन रूप में 'कविता' है और उक्त निकष अपने इस रूप में विशुद्ध 'मान'। इस विशुद्ध मान का उल्लेखभिन्न देश और काल के साहित्यचिन्तकों ने किया है। ऐसे ही समर्थ और ध्वन्यात्मक शब्द की आदिमाभिव्यक्तपर्यं खोज कविता कही गई है वास्तव में जिस प्रकार कविता

एक सांस्कृतिक चेतना की समुचित मानसदर्पण पर टकराकर छिटकी हुई आकर्षक प्रभा है, उसी प्रकार आलोचना के मान भी स्वस्थ अन्तस् से सहज फूटी हुई वैचारिक विभा है। दोनों ही अपनी परम्परा की तह से सबको व्याप्त कर फूटनेवाली किरणें हैं। एक पश्चिमी समीक्षक लोठार लुत्से ने भी कहा है—‘पाश्चात्य साहित्यालोचना में यह दृष्टिकोण व्याप्त प्रतीत होता है कि (कविता में) एक भी अक्षर न तो अतिरिक्त हो और न बेसुरा।’ १६५६ में अपनी मृत्यु से पूर्व गाटफ्रीडवान ने भी ठीक कहा था—‘यदि अन्त में मेरे चार-पाँच पद भी जीवित रहे, तो मेरा जीवन व्यर्थ न होगा।’ स्पष्ट है कि ये चार-पाँच शब्द ध्वन्यालोककार के शब्द में ‘ध्वन्यात्मक’ शब्द ही हैं, कविता के लिये प्रयुक्त सटीक शब्द है। नकेनवादियों ने भी ‘प्रपद्यवाद’ में कहा है कि हर एक चीज का एक सही नाम होता है। प्रतीकवादियों का अपने जीवन में एक सटीक प्रतीक खोज लेना एक ध्वन्यात्मक शब्द ही खोज लेना है। और तो और, हिन्दी में अपेक्षाकृत नव्यतम साहित्यिक आन्दोलन ‘अकविता’ के पक्षधर भी अनायास इसी उक्त मान की बात कह गये हैं। उनकी धारणा है कि ‘अकविता’ शब्द क्रमशः हिन्दी में उभरते हुए नये अन्दाज के लिए पारिभाषिक शब्द हो चला है (अकविता और कलासदृश)। इन्होंने अपने ‘अतर्क्य त्रिसंगतियों का मनुलिन विक्षोभ’ शीर्षक एक निबन्ध में कहा—‘मेरा एक दोस्त है। चित्रकार है। वह अपनी कृतियों के शीर्षकों के सम्बन्ध में नखरे अधिक सोचता है। चाहे शीर्षक लम्बी पंक्तियों में हों, लेकिन हों एकदम पकड़नेवाले—बोल्ड, अनगढ़ और बोलते हुए। उपयुक्त शीर्षक मिल जाने तक उसकी परेशानी खतम नहीं होती। प्रकट है, वह अपने चित्रों को लोक भाषा के निकट लाकर कुछ अधिक संप्रेषित करना चाहता है, लेकिन इतना अधिक भी नहीं कि दर्शकों के लिए कुछ शेष न रहे। अभिव्यक्ति के लिए अपने माध्यम का उपयोग करने के पश्चात् वह अपने अव्यक्त को अतिरिक्त व्यंजना द्वारा विस्तार देना चाहता है। शीर्षक की यह तलाश वस्तुतः उसके पक्ष में कविता की तलाश है। आधुनिक कविता की बठिनाइयाँ भी कुछ इसी तरह से अभिव्यक्तिसम्बन्धी संकट से बद्ध हैं।’ (वही)। इस लम्बे उद्धरण की अंतिम कुछ पंक्तियाँ ध्यान देने योग्य हैं। लगता है, जो ‘मान’ सम्बन्धी काव्यचेतना किसी दिन आनन्द-वर्द्धन के चिन्तन-फलक से टकराकर व्यक्त हुई थी, वही आज उक्त उद्धरणकार के चिन्तनफलक से भी। उक्त उद्धरण में उपयुक्त शब्द की तलाश कविता की तलाश है। यह उपयुक्त शब्द ही ‘कविता’ का ‘मान’ है। आधुनिक चिन्तक भी जब अर्थवान् शब्द के माध्यम से आवयविक अखंडता के निर्वाह की

बात करते हैं, तो 'ध्वनि' की ही बात करते हैं। जब अज्ञेय यह कहते हैं कि जहाँ सर्जनात्मक शक्ति होगी वहाँ सकीर्णता नहीं होगी, तब वे भी कुछ 'उपयुक्त' की ही बात करते हैं।

निष्कर्ष यह कि जिस प्रकार 'कविता' निर्विशेषण होती है, उसी प्रकार 'मान' भी निर्विशेषण हो सकता है। शाश्वत कहने में हिचक हो भी, तब भी इस उक्त रूप को अपेक्षाकृत स्थिर और स्थायी कहने में कोई सकोच नहीं है। इस प्रसंग में दूसरा प्रश्न यह है कि 'मान' में 'नया' और 'पुराना' विशेषण क्या डाल देता है? ये विशेषण अपनी आपेक्षिकता में चिरन्तन हैं या संदर्भ-विशेष में तात्कालिक और पारिभाषिक भी। वास्तव में दोनों ही बातें सही हैं। 'नया' और 'पुराना' अपनी आपेक्षिकता में चिरन्तन भी हैं और सामयिक अतएव पारिभाषिक भी। वर्तमान संदर्भ में 'नया' और 'पुराना' विशेषण एक विशेष अर्थ 'कविता' और 'मान' के साथ जुड़कर देने लगा है।

वर्तमान संदर्भ में 'नयी कविता' में 'नया' शब्द उसे 'पुराने' से एक विशेष अर्थ में भिन्न करता है। इसी नयी कविता के लिये 'नये मान' की बात उठ खड़ी हुई है। वास्तव में यह था 'विज्ञान' है जो 'नये' और 'पुराने' की रेखा खींच रहा है। प्राचीन भारतीय (समस्त विश्व) मानस धर्माध्यात्म की भावना से आक्रान्त था। परिणाम यह था कि वहाँ यथार्थ, वर्तमान, जगत् और व्यक्ति की तुलना में आदर्श, भविष्य, परलोक, अदृष्ट और सामान्य का महत्व था। भारतीय दर्शक और कवि की दृष्टि एक परम्परागत बौद्धिक धारणा और आदर्श से अनुप्राणित थी—रंगी हुई थी। विज्ञानाक्रान्त भारतीय मानस यथार्थ, वस्तुनिष्ठ वर्तमान जगत्, दृष्ट व्यक्त को महत्व देने लगा है। आज का द्रष्टा यह प्रयत्न करता है कि वह विज्ञान की उपलब्धियों से अवगत हो। होता भी है। फलतः उसकी दृष्टि मयासंभव परम्परागत बौद्धिक धारणा तथा आदर्शों से मुक्त होती है—नये रागात्मक सम्बन्ध अजित करती है। जहाँ पुराने द्रष्टा का जीवन जीवन पर अधिक बल न दिये जाने के कारण बढ़ा सीधा, सरल और भावजगत से सीधे संबद्ध होना था, भाव और व्यंजक व्यापार में कोई अवरोध नहीं डालता था, दुहरा, खडित और जटिल रूप नहीं धारण करता था, वहाँ आज का जीवन बिल्कुल बदल गया है। आज का जीवन बौद्धिक जटिलताओं से आक्रान्त हो गया है। यही कारण है कि जहाँ पहले राग का महत्व था वहाँ आज की कविता में रागात्मक सम्बन्धों का महत्व हो गया है। जहाँ पुरानी कविता में 'भाव' से 'रूप' की ओर प्रमाण था वहाँ आज 'रूप' से 'भाव' की ओर जाना मुख्य हो गया है यद्यपि वहाँ साधारणी-

करण की समस्या है। आज वह सारी कविता पुरानी कही जाती है जहाँ तटस्थता नहीं, जहाँ गैर-रोमाण्टिक भाव नहीं, जहाँ खुरदरा यथार्थ नहीं, जहाँ परम्परागत बौद्धिक धारणाओं से उन्मुक्ति नहीं, जहाँ अनारोपित और प्रामाणिक यथार्थ अनुभूति नहीं। छायावादी और प्रगतिवादी धाराओं तक ये स्थितियाँ तही थीं। वहाँ रोमाण्टिक भावभूमि थी, विषयपरकता थी, आदर्श और परम्परागत बौद्धिक धारणाएँ थीं। फलतः 'नयो' ने इसका विरोध किया और गैर-रोमाण्टिक भावभूमि की उपलब्धियों की ओर बढ़े। 'प्रयोगवाद' में अभिन्न वैयक्तिक घड़कतों को, यथार्थ की प्रामाणिक अनुभूति को बाँधने का प्रयत्न होने लगा। कथ्य की अपेक्षा कथनभंगी या शिल्प का प्रयोग ही महत्वकर हो गया। शिल्प-प्रयोग का अतिरिक्त 'प्रपञ्चवाद' से होता हुआ शिवचन्द्र शर्मा के 'नग्न भोगवाद' तक चला गया और अनेक प्रकार की बौद्धिक अथवा वैचक्षण्य की व्यञ्जक भंगिमाओं तक गया। १९४३-५० तक के इस प्रयास के बाद 'नयी कविता' (५०-५६) में कथ्य और कथन उभयविध पक्षों का संतुलन आने लगा। इस कालावधि के मुख्य स्तंभों में परवर्ती युवा कवियों ने, जो मध्यवर्गी चिंतक हैं, जो वर्तमान की विसंगतियों में निरस्तर तनाव का जीवन जी रहे हैं, आदर्शों के पाखण्डी मशीन में पिस रहे हैं, परम्परागत बौद्धिक धारणाओं का खोखलापन देख रहे हैं, जीवन के धड़को की चोट को सह सकने के लिये जिनके पास कोई जमीन नहीं है, हर क्षण अन्याय के नग्न ताण्डव ने हर दृष्ट सत्ता से जिसका विश्वास उठा दिया है, समाज, धर्म, राजनीति—हर क्षेत्र की पण्डेबाजी से जो ऊंच गया है, जो हर क्षण आत्महत्या के कमार से विचश्र होकर लौट आता है, जो हर क्षण आक्रोश से भरा है, व्यग्न भी खुलकर करने में जिसे अवरोध है, उसने देखा कि 'नयी कविता' भी भाववेग, बौद्धिक धारणाओं और रहस्यवादी जैसी पुरानी-पुरानी प्रवृत्तियों का शव ढो रही है। इसलिये इस लेखन को 'प्रच्छन्नव्यनीतलेखन' कहा गया, छायावादियों से कही गहरे समझौते की बात लक्षित की गई और जमाने के नये अंदाज़ को मुखर करने वाली कविता 'विच्छेद' के रास्ते 'खुरदरे यथार्थ' की लीक से नये आवेग में बढ़ी। 'नयी कविता' में रिस रिस कर बहने वाली आविष्ट भावधारा ने 'नवगीत' में तथा 'खुरदरे यथार्थ' की धारा अपने निराविल रूप में 'अकविता' तथा युवापीढी के अन्यविध आक्रोशभर्ष कविता के द्वारा प्रकट हुई। इस प्रकार वर्तमान संदर्भ में 'नया' और 'पुराना' विशेषण 'कविता' में उभरने वाले युगोचित रंग को सामयिक और पारिभाषिक रूप में व्यक्त करता है। बीच-बीच में कतिपय प्रवृत्तियाँ

भोर के अद्ययात्म से हटकर किसी शाश्वत ज्योति का ढक्कन खोलने में प्रबल लक्षित हुई है।

इसी संदर्भ में कभी किसी ने 'नयी कविता के प्रतिमान' की बात कही थी और कहा था कि जो 'अनुभूति' समान रूप से कविता की अन्तरात्मा रही है, 'नयी कविता' के उपयुक्त बन रहे भावमानम में उसकी बुनावट और बनावट ही भिन्न थी। दूसरे जहाँ कभी रसात्मकता की दृष्टि से विभावविचित्रण कवि-कर्म का क्षेत्र था, वहाँ अब नये और जटिल रासान्मक सम्बन्ध कविकर्म क्षेत्र बन गया। जहाँ पहले अनुभूति की निर्विशेषता पर बल था, वहाँ वह सविशेष, द्वन्द्वात्मक, खण्डित, विसंगत एवं असमाहितमयी होने लगी थी। इसीलिये परम्परा से चले आते हुए प्रतिमानों का विरोध होने लगा। यह कह दिया गया कि नई कविता के सौन्दर्य के संघटक उपकरणों का या स्वयं सौन्दर्य का विश्लेषण अब पुराने मस्कारों, रचियों, दृष्टियों और प्रतिमानों से नहीं हो सकता। जहाँ एक ओर पुराने प्रतिमानों का आँख मूँदकर निषेध किया जाने लगा, वहीं दूसरी ओर पुराने प्रतिमानों का प्रतिक्रिया में आँख बंद कर समर्थन भी होने लगा। वास्तव में 'संग्रह त्याग न विनु पहिचाने'—ज्ञान ही नहीं, संग्रह और त्याग के लिये पहिचान भी होनी आवश्यक है।

पता नहीं किस बुद्धिमान ने यह बता दिया कि भारतीय आचार्यों ने सब प्रकार की कविता का एक मात्र प्रतिमान 'रस' माना है। अभिनवगुप्त और आनन्दवर्द्धन ने यह कही नहीं कहा कि चाहे जैसी भी कविता हो, चाहे उसका समुच्छलन किसी भी प्रकार की काव्योचित मनोदशा का हो, चाहे वहाँ कवि-प्रतिमा-संरंभगोचर तत्व कुछ भी हो, रसात्मक प्रतिमान को ही लागू किया जाना चाहिए। आनन्द और अभिनव ने यह कहा है कि पहले रचना का निर्मल अंतस् से इस गहराई और बारीकी के साथ ग्रहण होना चाहिए कि ग्राहक उस रचना में कविप्रतिमा-संरंभगोचर तत्व को पकड़ ले — यह निर्भान्त रूप से पकड़ ले कि सौन्दर्य संघटक तत्वों में कौन प्रबल है, उनके नियोजन में कौसी तारतम्यिकता है और फिर सारे सूत्र उधाड़ कर रख दे, उस रचना का निक्षेप अभी में निकाल कर रख दें। वास्तव में जिम प्रकार सही शब्दों का सन्नियोजन करने वाला कवि वा महाकवि दुर्लभ है, उससे अधिक दुर्लभ उनकी रचनाओं की मसस्त नियोजनप्रक्रिया और सौन्दर्य का तटस्थ द्रष्टा भी दुर्लभ है। समीक्षक का कार्य तो इससे भी आगे बढ़कर सब कुछ कह देना है। हाँ, तो कहा जा रहा था कि भारतीय आचार्यों ने यह अवश्य कहा है कि रसात्मक प्रतिमान सर्वथा उत्तम और प्रबल प्रतिमान है, पर यह कही नहीं कहा है कि

मव जगह अथा होकर उमे ही लागू करना चाहिए । यदि रसात्मकता के लिए समाहित, सामंजस्य और सर्वाङ्गीणता अपेक्षित है, तो अज्ञेय के शब्दों में यह मानना पड़ेगा कि वह स्थिति केवल सर्जनात्मक शक्तिप्रसूत एकाङ्किगितावर्जित रचना में ही होगी । अज्ञेय ने कहा है कि जहाँ सर्जनात्मिका शक्ति होती है, वहाँ एकाङ्किता नहीं होती । निष्कर्ष यह है कि रसात्मक प्रतिमान प्रशस्त और उत्तम अवश्य है, पर उमे सर्वत्र प्राचीन कविता में भी—नवीन तो नवीन ही है—लागू नहीं किया जा सकता । यद्यपि 'रमेनैव सर्वं जीवति काव्यम्' कहने वाले अभिनव भी रस को काव्य की आत्मा मानने हैं, तथापि उसके व्यञ्जक उपकरणों की तारतमिकता तथा अन्यथाभाव से अनुभूयमान चमत्कार का या सौन्दर्य का निमित्त और भी कुछ हो सकता है । आत्मा (रस) अपनी समस्त सौन्दर्योचित सभावनाओं में तभी व्यक्त होता है जब अनुरूप और मटीक व्यञ्जक उपकरणों की लपेट में आता है । अन्यथा वह रह कर भी प्रकाशित नहीं होता । रसात्मक प्रतिमान की नयी व्याख्या आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने की, जहाँ अंशतः मनोविज्ञान और अंशतः उनकी निजी रुचियों ने शास्त्रीय परम्परासम्मत रसस्वरूप में शुक्ल सम्मत रस स्वरूप को एक भिन्नरूपता ही प्रदान की । शुक्ल जी ने रसात्मकता को एक उदात्त मनोदशा माना और उसकी व्याप्ति व्यवहार जगत तक कर दी । संभव है, यह धारणा कि रसात्मक प्रतिमान पर कविता मात्र कसी जा सकती है, शुक्ल जी के प्रभाव से थोड़ा जोर पकड़ गई है । पक्ष में बहुत सारे तर्क भी दिये जाते हैं और दिये जा सकते हैं । उसका यहाँ कोई प्रसंग नहीं है ।

परवर्ती चिन्तकों ने 'नयी कविता के प्रतिमान' की जगह 'कविता के नये प्रतिमान' शीर्षक में विचार करना कही उपयुक्त समझा है । श्री नागेश्वर लाल ने कहा है—'नयी कविता के प्रतिमानों की अपेक्षा कविता के प्रतिमानों' पर विचार करना अधिक अर्थपूर्ण है । यह जानी हुई कहानी है कि जब जब कविता बदलती है, उसके प्रतिमान भी बदलते हैं । पर यह नहीं कि नये प्रतिमान अभी-अभी बनी हुई कविता के लिये ही होते हैं । वस्तुतः वे कविता के समस्त रिक्त के लिये होते हैं । उनके आधार पर नया युग अपनी कविता का तो मूल्यांकन करता ही है, पूर्वजों की कविता का भी फिर से मूल्यांकन करता है और इस तरह उमे नये संदर्भ में गृहीत करता है । इन शीर्षकों की जगह यदि 'आलोचना के नये मान' शीर्षक रख दें तो बिना किसी वक्तव्य के अभीष्ट अर्थ मिल जायगा । इसीलिए प्रस्तुत शीर्षक रखा गया है ।

श्री नरेश जी के इस मतव्य से कि आलोचना के मानदण्ड काव्य के क्षेत्र से बाहर न आकर काव्य में से ही निकलेंगे (कविता और हिन्दी कविता पृ० ४१), कौन असहमत होगा ? और असहमत नहीं होगा तो 'नई कविता' की अर्जित विशेषताओं या उपलब्धियों को ही ध्यान में रखकर नये प्रतिमान निर्धारित किये जा सकेंगे। अर्जित अथवा सहजात अनेकानेक विशेषताओं में सर्वप्रथम उल्लेख्य विशेषता है—यथार्थ की अनुभूति की यथार्थता। वर्तमान संदर्भ में 'नये' और 'पुराने' के जिस विज्ञान को भेदक स्रोत के रूप में पहले कहा जा चुका है, उसने आज के नये कवि में परम्परागत बौद्धिक धारणाओं और आदर्शों से मुक्त वस्तुमुखी यथार्थ को निजी चेतना के संदर्भ में अनुस्यूत कलात्मक उपकरणों के माध्यम से अभिव्यक्त करने की प्रवृत्ति को जन्म दिया है। 'नई कविता' के आठवे अंक में श्री नागेश्वर लाल और प्रमोद सिन्हा दोनों ने 'यथार्थ अनुभव' की प्रतिमानता समर्पित की है। इस संदर्भ में आधुनिक कविता ने जिस मानक प्रतिमान की स्थापना की वह 'यथार्थ से सम्बन्धित है।' अर्थात् आधुनिक या नई कविता की विशेषताओं के भीतर से निकलने वाला प्रतिमान इतना व्यापक हों, कि वह नई कविता के साथ-साथ पूरी काव्यपरम्परा का पुनर्मूल्यांकन कर सके।

'यथार्थ' एक ऐसा व्यापक अर्थ है जिसकी कुक्षि में नई कविता की तमाम विशेषताएँ निहित हैं। 'यथार्थ' में अतीत और भविष्य की अपेक्षा वर्तमान पर और अन्तर की अपेक्षा बाह्य प्रत्यक्ष जगत् पर अपेक्षाकृत ध्यान अधिक केन्द्रित रहता है। 'यथार्थ' में वस्तुमुखीता होने के कारण परम्परागत बौद्धिक धारणाओं और आदर्शों में इसे अनरंगा रखा जाता है, पर इसका अभिप्राय यह नहीं कि इस यथार्थ दर्शन के मूल में कोई बौद्धिक प्रबुद्धता नहीं होती। बौद्धिक प्रबुद्धता के अभाव में यथार्थ की अनुभूति निरर्थक संवेदनाओं का पुज बनकर रह जायगी। यह बुद्धिगत प्रबुद्धता विज्ञान की उपलब्धियों पर आधारित है। विज्ञान की इन उपलब्धियों को आत्मसात् कर जिसने उसे जीवन दृष्टि नहीं बनाया, जगत् से संपर्क उस दृष्टि पर आधारित नहीं किया, नये रागात्मक संबंध अर्जित नहीं किये, वह कवि कहाँ तक नया है—कहना कठिन है। जैसे टूटे, पिचके, जमाने की अनुभूतियाँ निसर्गत कही व्यक्त हो सकती हैं। अथवा उपर्युक्त प्रक्रिया नये मानव में अनायास भी घटित हो सकती है।

'नयी कविता' में जो भी प्रवृत्तियाँ आई हैं, सब प्रामाणिक यथार्थ ही हैं यह कहना कठिन और विवादास्पद है। संभव है उनमें बहुत सी ओढ़ी हुई हों, बहुत फ़ैशन के नाम पर हों, और बहुत सी अनुकरण के नाम पर आ गई हों।

किसी भी चीज को मूल्यवान बनाती है निष्ठा अथवा ईमानदारी और यह आती है—प्रत्यक्ष अनुभव के तले से। वैज्ञानिक साधनों के कारण सारा संसार देश काल के व्यवधान को दूर कर नजदीक अवश्य आ गया है फलतः एक जगह की घटना या दुर्घटना का असर सर्वत्र पड़ेगा—यह अवश्य है कि उसकी तारतमिकता में अन्तर होगा ही। दो भीषण युद्धों की जिस भयावह मृत्यु की विभीषिका का साक्षात्कार और तज्जन्य अनुभूतियाँ सीधे उन युद्धलिप्सु लोगों ने की होगी, यह हमारे लिये वल्पना की ही दस्तु हो सकती है। हर क्षण में सब कुछ भोग लेने की जितनी तीव्र अनुभूति उनमें घटित होगी, अपनी नश्वरता और लघुता का बोध जिस तीव्रता में उसमें रहा होगा, हमारे लिए संभव नहीं है। इन परिस्थितियों में उत्पन्न जीवनदृष्टि भी हमारे लिए सहज उधार ली हुई वस्तु है। अभिप्राय यह है कि ऐसी गैर-ईमानदार वृत्तियों से छनकर अनुभूत यथार्थ अपनी जिन विशेषताओं को लायगा वही महत्व का होगा।

हमारा देश लोकतांत्रिक देश है, जो भौतिकता की प्रतिस्पर्द्धा में बढ़ते हुये संसार के बीच अर्थ और विज्ञान की प्रगति में पिछड़ा हुआ है, फलतः हर स्तर पर अनिश्चय का अनुभव कर रहा है। उसकी आयति अथवा भविष्य पगु है। अपनी सांस्कृतिक विरासत को सम्हाल कर चलने के लिए अपेक्षित जो मार्ग था, जिस बौद्धिक एहसास और आत्मिक बल की अपेक्षा थी, वह सब कुछ छोड़ चुका है। उसकी जातीय वृत्ति कुछ और है और वर्तमान जीवन प्रणाली कुछ और। इस प्रकार वह दि.संगति तथा विद्वम्बना का जीवन जी रहा है, संदर्भहीन हो रहा है, शासन, समाज और अर्थहीन के पहियों में पिस रहा है। सर्वत्र व्यवस्था की आशा और अव्यवस्था की उदग्र यथार्थ स्थिति कुठा, आक्रोश, त्रास, अनास्था को भावना पैदा कर रही है। मध्यवर्गीय चिन्तक नया मानव इन अनुभूतियों के बीच से, यथार्थ के बीच से गुजर रहा है। इस प्रकार इन सबको आत्मसात करने वाला 'यथार्थ' आज की कविता की अन्तरात्मा बन गया है। साहित्य दस्तावेजी प्रवृत्ति की ओर बढ़ रहा है।

निष्ठापूर्वक अनुभूत यथार्थ की अभिव्यक्ति तभी मूल्यवान हो सकती है जब उसका 'अर्थ' होगा। व्यापक रूप में 'अर्थ' का तात्पर्य उस सदर्भ में 'सर्जनात्मकता' ही है। यह सारा आक्रोश, कुठा, सत्राम, अनास्था, घुटन, टूटन भी मूल्यवान हो सकते हैं, यदि इनके मूल में सर्जनात्मकता है। सर्जना की चिरन्तन प्रक्रिया में हास और विघटन भी उपादेय है। और अधिक दार्शनिक गहराई में उतरकर देखें तो विघटन का एक अनिवार्य और अविच्छेद्य पक्ष है। प्रत्यभिज्ञा दर्शन में ईश्वर जो सतत 'पंचकृत्यकारी'

(सृष्टि, स्थिति, संहार, निग्रह और अनुग्रह) कहा गया है, वहाँ भी यही अभिप्राय है। अस्तु, इस संदर्भ में इतना ही कहना है कि यदि जीवन की क्वालामुखी से सहज उच्छलित यथार्थ अनुभूतियाँ सर्जनात्मकता के सन्दर्भ में सांस्कृतिक विकास की कड़ी बनकर अभिव्यक्त होती हैं तो वे भी मूल्यवान हैं। अन्यथा सभी नपुंसक फलतः निरर्थक और मूल्यहीन हैं।

ऊपर काव्य के अन्नःपक्ष अर्थात् अनुभूति की यथार्थता की मूल्यवत्ता का उल्लेख चेतन स्तर पर सांस्कृतिक विकास की अनिवार्य शृंखला के संदर्भ में किया गया है। इस संदर्भ में मुझे श्री रमेशचन्द्र शाह की कतिपय पंक्तियाँ स्मरण में आती हैं, जिन्हें 'कविता के नये प्रतिमान' संदर्भ में प्रस्तुत किया गया है। उन्होंने कहा है—'एक ओर एतद्देशीय ऐतिहासिक, सांस्कृतिक बोध की गहराई तथा दूसरी ओर कवि की ज्ञानसंवेदनात्मक चेतना की वैश्विक प्रतिश्रुति—इन दो तत्वों के सार्थक, सुदीर्घ, सर्जनात्मक संघर्ष, संतुलन की माधना को हमारी कविता के अत्यन्त महत्वपूर्ण प्रतिमान के रूप में पहचानना परमावश्यक हो जाता है।' श्री नरबदुलारे बाजपेयी ने 'धर्मयुग' में 'नयी कविता' पर लिखे गये अग्निम चार निबन्धों में 'नयी कविता' की उपलब्धस्वरूप विभिन्न कृतियों को आधार बनाकर यह निष्कर्ष निकाला है कि उक्त धारा की आलोच्य कृतियाँ राष्ट्रीय सांस्कृतिक गहराइयों की ओर उन्मुख हैं।

ऐतिहासिक सांस्कृतिक बोध की गहराइयाँ और ज्ञानसंवेदनात्मक वैश्विक प्रतिश्रुति के संदर्भ में जब 'यथार्थ' को नयी कविता की अन्तरात्मा के रूप में एक नये प्रतिमान की दृष्टि से चिन्तित किया जाता है तब 'यथार्थ' का अर्थ केवल जैसा कि प्रमोद सिन्हा ने कहा है—'यथार्थ माने जो कुछ भी प्रत्यक्ष जगत् में अपनी सतता रखता है'—ठीक नहीं है। यथार्थ केवल व्यक्त या विज्ञान-स्वीकृत तथ्यों का ही वह (यथार्थ) मानव चेतना के सम्पूर्ण और समग्र स्वरूप का आकलन क्यों न करे? यूरप में जब कभी 'यथार्थ' वैज्ञानिकता की सीमित पगडण्डी पर पहुँचा है, तब-तब दूसरी दिशाओं के भी प्रयोग हुये हैं। साहित्य में किसी खास 'दृष्टि' और 'वाद' की अपेक्षा अनुभव मात्र को सहता देनी चाहिये। ऊपर जिस समग्र मानवीय चेतना की बात कही गई है, वह 'वाद' और 'दृष्टि' विशेष के स्थान पर कवि के निजी अनुभव तथा उसकी अपनी साधना से सम्बन्धित है। निष्कर्ष यह कि 'आधुनिकता बोध' को समझी राष्ट्रीय सांस्कृतिक चेतना तथा अन्यविध अनुभवों से काटकर देखना और उनसे को ही महत्वपूर्ण समझना साहित्य के क्षेत्र में संकीर्णता माना है।

उपर्युक्त विशेषताओं से संवलित अनुभव—यथार्थ अनुभव—निश्चय ही नकारात्मक और ध्वसमुखी न होकर रचनात्मक होगा ।

काव्य के साथ साथ यथासंभव कल्पन-शैली का अविच्छेद्य संबंध है । 'कथ्य' से रंगीनी हटाने के साथ-साथ यथासंभव कथन-शैली से भी उसे हटाना पड़ा । 'कथ्यगत' अविश्वमनीयता और अशुद्धियाँ कथ्य को हटाने के साथ-साथ शैलीगत भी उसे हटाना पड़ा । आभिजात्यवाद एवं स्वच्छंदतावाद के दौरान कव्यशैली में भी 'कल्पना' और तज्जन्य 'अतिशय' का सन्निवेश किये जाने पर अधिक बल दिया जाना था । अरस्तू ने भी Strange words पर अधिक बल देने की वान कही है । 'लोकोत्तरता' या 'अतिशय' को 'वर्णना' में अत्यावश्यक माना जाता था और तभी 'वर्णना काव्यमुच्यते' कहा जाता था । नयी काव्यधारा में भी कहा गया है कि काव्य भाषा की संभावनाओं का अनुसंधान है, क्योंकि काव्य देखे हुये का स्थापत्य है और यह स्थापत्य भाषा में होता है । डॉ० रामस्वरूप चतुर्वेदी ने भी भाषिक सर्जनात्मकता की बात की है, जिसका उल्लेख ऊपर किया जा चुका है । यद्यपि मैं यह मानता हूँ कि अर्थशून्य भाषा नहीं होती, अतः सर्जनात्मकता का सम्बन्ध केवल भाषा के शब्दपक्ष से ही नहीं है; फिर भी कथ्यपक्ष देखा हुआ अर्थात् अनुभव किया हुआ होता है फलतः संघर्ष करना पड़ता है—खोज करनी पड़ती है, अनुरूप अभिव्यक्ति देने के लिये अपेक्षित उपकरणों की । इसीलिये वह कभी-कभी महत्व पा जाता है । इस नव प्रस्थान में जिस प्रकार गैर-रोमाण्टिक भूमि में काव्योचित संभावनाओं को उभारने का प्रयत्न हुआ, उनी प्रकार वर्णन में 'अतिशय' या 'उहा' की सरणी छोड़कर स्वयं में शब्द-सामर्थ्य की खोज की गई । काव्य के अनुरूप शब्दनिष्ठ ध्वनिमत्ता और अर्थवत्ता की दिशा में बहुत ही सफल प्रयोग हुये हैं । नये, ताजे और उपयुक्त प्रतीकों की एक अच्छी राशि हम धारा ने दी है । अन्ततः जब यह तथ्य स्वीकार्य ही है कि शब्द अर्थ निरपेक्ष और अर्थ शब्द निरपेक्ष साहित्य में नहीं रह सकता, साथ ही जब यह निश्चय है कि जहाँ प्रतिभा रहती है वहाँ एकीगता नहीं रहती, तो वयस्क कविता के प्रतिमान का विचार कथ्य और कथनशैली के खानों में बाँटकर नहीं किया जा सकता । अतः सही और सार्थक प्रतिमान के रूप में तो ध्वनिकार की ही बात स्वीकार करनी पड़ेगी ।

सात | वर्तमान साहित्य और आस्था

वर्तमान साहित्य वर्तमान चेतना की अभिव्यक्ति है और वर्तमान चेतना विज्ञान और वैज्ञानिक सद्वर्ष की उपज। विज्ञान मृत्यु की खोज में वस्तुमुखी प्रयोग और परीक्षण में प्राप्त तथ्यों की बौद्धिक सगति बिठाता है और व्यावहारिक वर्तमान चेतना उन्हें मानकर अपना जीवन यूपन करती है, अपने विश्वास और धारणाएँ बदलती है—मान्यताएँ निर्मित करती है।

विज्ञान धर्माध्यात्म प्रस्तुत मान्यताओं को अस्वीकार करता है, पर अंतिम सत्य के प्रति जिज्ञासु रहता है। वर्तमान व्यावहारिक चेतना धर्माध्यात्म प्रसूत परंपरागत मान्यताओं को तो अस्वीकार करती है, पर अंतिम सत्य की तलाश में उसकी इस प्रकृति का अनुधावन नहीं कर पाती, विपरीत इसके जितनी विज्ञान की विभिन्न क्षेत्रीय उपलब्धियाँ हैं उतने में या यथासंभव उनसे परिचय प्राप्त कर उन्हीं मान्यताओं या उनसे बनी परिधि में गतिशील होने का अभिमान रखती है। परिणाम यह हो रहा है कि धर्माध्यात्म एव तत्प्रसूत मान्यताएँ जीवन के रंगमंच से हटती जा रही हैं और उन रिक्त स्थानों पर अर्थ और काम जमते जा रहे हैं।

अर्थ ही काम या इच्छाओं की तृप्ति का मूल मान लिया गया है और अर्थ की प्राप्ति तथा संग्रह के निमित्त वणिक्वृत्ति का चतुर्दिक समुद्रक हो उठा है, वणिक् वृत्ति उत्तरोत्तर जटिल बौद्धिक प्रक्रिया का सहारा ले रही है, फलतः यही राजनीति अथवा तथाकथित राजनीति का आकार ग्रहण कर रही है। यह तथाकथित राजनीति आज जीवन, परिवार, समाज, राष्ट्र एवं विश्व के फलक पर इस प्रकार छा गयी है कि राजनीति ही जीवन और जीवन ही राजनीति बन गया है। यही कारण है कि आज का साहित्य भी उस राजनीति से आक्रांत हो उठा है, राजनीति बोलने लगा है। तथाकथित राजनीति सिद्धांत नहीं, व्यक्तिगत स्वार्थ और सत्ता के संघर्ष में इतनी अनिश्चित हो गयी है कि उसने समूचे वातावरण में अनिश्चय भर दिया है। जो जहाँ है वही वह अपने भविष्य के प्रति अनिश्चित और अस्थिर है।

सहज प्रश्न

इस प्रकार जहाँ वर्तमान जीवन को परिचालित करने वाली तथाकथित राजनीति सैद्धांतिक दृष्टि से खोखली हो उठी है वहाँ किसकी किस पर आस्था ? जहाँ सिद्धांत और स्थिर जीवनदृष्टि ही नहीं वहाँ आस्था कैसे ? वह आस्था जिसमे स्थिति और स्थिरता का भाव निहित है, असंभव है। लेकिन, दूसरी ओर आस्था जीवन और समाज की धुरी है। जिस जीवन और समाज से आस्था की अर्थी उठ जाय, उसका अस्तित्व निस्संदेह विनाशगामी है। इस परिस्थिति में वर्तमान साहित्य और आस्था का प्रश्न बड़ा ही सहज, स्वाभाविक और सामयिक है।

आस्था के लिए यह आवश्यक है कि एक ओर आश्रय में स्थिर दृष्टि एवं तज्ज्वल्य संस्कार हों और दूसरी ओर उसके प्रेरक मूल्यों का आचरित रूप। आश्रयगत चिंतन में भी आस्था आस्था रह सकती है, पर वहाँ आचरित मूल्यों की स्थिति में, उसके उद्रेक में आपेक्षिक सौंदर्य आ जाता है। वर्तमान साहित्य के नव-प्रस्थान में जो रचनाएँ अथवा आलोचनाएँ आ चुकी हैं और आ रही हैं उनमें नयी कविता के पक्षधर समीक्षकों ने इस स्थापना का प्रतिवाद किया है कि नयी कविता या नये साहित्य में संशय, कुंठा, निराशा, ह्रास, त्रास एवं विसंगति के कारण अनास्था ही अनास्था है।

उन्होंने सप्रमाण स्थापना की है कि आज लघु मानव संतस्त एवं क्लेशकर परिस्थितियों को भोगता हुआ भी आस्था का दीप जलाये चल रहा है, परिणामतः मानव में उदित आस्था जीवन, व्यक्तित्व और वर्तमान के प्रति है। प्रमाण में अज्ञेय, भारती, भारतभूषण, विजयदेव नारायण, प्रयाग नारायण, दुष्यंत कुमार, गिरिजाकुमार माथुर तथा सर्वेश्वर आदि की अनेक पंक्तियाँ उद्धृत की जा सकती हैं और की गयी हैं। अज्ञेय जानते हैं कि 'बढ़ होकर है नहीं निर्वाह', तभी तो मदमाते, गर्वीले, स्नेहिल, ज्वलनशील, प्रकाशकारी एवं एकल दीप को पंक्ति को देने की बात करते हैं। नये साहित्य में अहं का महत्व है पर आस्थावान सर्जकों में उसका समाजगामी उन्नयन भी लक्षित होता है। लगता है कि अतर्मुहावासी मानव के असंस्कृत एवं अराजक अहं की अभिव्यक्ति पर स्वस्थ समीक्षकों की समीक्षा से आहत होकर या स्वयं सोच-समझकर नये सर्जकों ने उसके उन्नयन की दिशा में भी प्रयास किया।

दिग्भ्रातकारी परिस्थितियों की रात्रि का एहसास करते हुए भी भारती का दृढ़ विश्वास है कि वे और उनकी तरह के अन्य लोग भी कमल, पंक और सूर्य

की तरह खिलेंगे, चलेंगे और उमंगें। उन्हें यह भी विश्वास है कि रात ने जिन्हें भटका दिया है, भविष्य में वे सब साथ होंगे। इन कवियों की इस सत्य में आस्था है कि विध्वंस के वक्ष पर सर्जना का लास्य होता है। इनमें अटूट विश्वास है कि वेदना और दुःख दूसरों को दुःख नहीं दे सकते अर्थात् उनसे मानवीय संवेदना उपज सकती है। उनकी दृढ़ धारणा है कि वैशिष्ट्यहीन जीवन से मृत्यु का वरण श्रेयस्कर है, क्योंकि मृत्यु के वरण से ही अमरता की उपलब्धि सम्भावित है, अमर मूल्यों के पाने की संभावना है। मुक्तिबोध में किसी आस्था की लौ है जो उन्हें मिट्टी में गड़कर भी जीने की चाह दे रही है। यद्यपि ये कवि यह भी देख रहे हैं कि यह वणिक् वृत्ति वाली सत्तालोलुप दुनियां गतात्मा त्वचा की सूखी ठाठर में घासपात, कूड़ा-कबाड़ सब कुछ भरकर, कौड़ियों की आँख लगा कर, सीपियों का कान बना हृदयहीन, धमनीहीन, स्नेहहीन काया में वह सब कुछ रख देती है जिससे पयस्विनी एवं स्नेहिल माता के निकट शोषण माध्यम बत्स चेतनाहीन पूछ को एक ऐसी स्थिति में उठा सके जिससे वात्सल्य, हृदय, आकर्षण एवं चेतना सबको उभार दिया जा सके और दुनियां इस मुर्दे के उपजाये स्नेह को निचोड़ कर जीवित रहे, खिदा रहे।

युग चेतना का सबसे सशक्त एवं सक्षम माध्यम है कविता। उसमें समसामयिक सत्य अपेक्षाकृत अधिक गहराई से उभरता है। ऊपर के वक्तव्य से यह नितात स्पष्ट है कि साहित्य के इस नवप्रस्थान में जहाँ न छायावाद की गल-दश्रु भावुकता और लादी हुई आध्यात्मिक दार्शनिकता है और न प्रगतिवाद का सा समाज के प्रति समर्पित अस्तित्वहीन अह, फिर भी आस्था का स्वर कितना भुंखर है। विवाद इस बात का नहीं है कि नयी कविता में आस्था का तत्व है या नहीं, विवाद इस बात पर है कि लोग इस आस्था की नयी आस्था और उससे संपन्न मनुष्य को नया मनुष्य कहकर धर्माध्यात्म पर आधारित आस्था और मनुष्य से उन्हें सर्वथा भिन्न कर देना चाहते हैं।

मैं उनसे बिस्कुल सहमत हूँ जो यह मानते हैं कि विज्ञान ने मानव को अधर में लटका दिया है। मैं उनकी बात मानता हूँ जो यह कहते हैं कि विज्ञान के अन्वेषण से प्राप्त तथ्यों की जानकारी से मनुष्य की बुद्धि और शक्ति का परिष्कार भले ही मिल जाय, किंतु जीवन के असहाय और अनिश्चित मूल्यों के विकसित होने में पर्याप्त तीव्रता आयी है। मैं उन लोगों से भी सहमत हूँ जो यह मानते हैं कि समस्त वैज्ञानिक तथा यांत्रिक उन्नति के बावजूद हम किसी मानवीय उद्देश्य या सतर्कता को खो पाने में असमर्थ रहे हैं। ये भंतव्य नयी कविता

के ही पक्षधर समीक्षकों के हैं, तब यह कैसे मान लिया जाय कि स्थिर दृष्टि के प्रदान में संप्रति अक्षम विज्ञान और वैज्ञानिक प्रगति ने वर्तमान चेतना-संपन्न साहित्यकारों में आस्था को जन्म दिया है और वह नयी है ?

मैं तो मानता हूँ कि इन आस्था के गायकों में कहीं न कहीं स्थिर दृष्टि प्रदान करने वाले पुरातन संस्कार ही निहित हैं, जो इनसे भविष्य जीवन, व्यक्ति एवं समाज के प्रति आस्था के स्थिर तत्व निकलवा लेते हैं ।

आज की युवा पीढ़ी ने पुनः उस सत्य को पहचाना है, जिसका झंडा उठाकर किसी दिन नवप्रस्थानवादी साहित्यकारों ने पुरानी मान्यताओं और उनसे बनी दृष्टि पर टिकी आस्था के विरुद्ध क्रोध बढ़ाया था और सामयिक उबाल शांत हो जाने के बाद फिर उन्हीं मान्यताओं एवं तज्जन्य संस्कारों से समझौता कर लिया । आज ये नवप्रस्थान वाले सर्जक और उनके पक्षधर दोनों ही नवलेखन में भारतीयता की अविच्छिन्न प्रवहमानता की बात करते हैं । डॉ० हरिचरण शर्मा ने कहा है—“मैंने ये उदाहरण जानबूझ कर दिये हैं, विशेषकर उन आचार्यों के लिए और बहुतकर उन जैसों के लिए भी जो अभी भी नहीं मानते कि नयी कविता का कोई सांस्कृतिक परिपार्श्व भी है या उसमें ऐसा भी कुछ है जो भारतीय परंपरा में पड़ता हो ।”

ये उदाहरण बहुत बड़ी मात्रा में नयी कविता में देखे जा सकते हैं, इसलिए जो लोग नयी कविता या साहित्य के नवप्रस्थान को भारतीय काव्यधारा में विच्छिन्न नहीं अविच्छिन्न मानकर चलते हैं उनकी दृष्टि से तो आस्था की बात समझ में आती है, पर जो विच्छिन्न और धर्माध्यात्म पर आधारित वर्तमान परिस्थितियों में भी उपादेय मान्यताओं से सर्वथा हटकर चलने की बात करते हैं, उनकी दृष्टि से आस्था की संगति कथमपि संभव नहीं है । नयी कविता में या नवप्रस्थान में उबाल के शांत हो जाने पर जब वर्तमान संदर्भों में उपादेय पुरातन सांस्कृतिक तत्वों के संस्कार आस्था के स्वर में बोलने लगे, तब वे ही आचार्य वाजपेयी जो किसी दिन इस विच्छिन्न वृत्ति को देखकर झुंझला पड़े थे, आश्चर्य हो गये । डॉ० शर्मा को यह सब उन आचार्यों को नहीं, उन उबले हुए लोगों को बताना चाहिए जो भारतीय सांस्कृतिक तत्वों की सामयिक उपादेयता में अनास्था रखकर विज्ञान और वैज्ञानिक प्रगति के चक्र में पड़े जा रहे हैं ।

नवप्रस्थान वाले स्थिर सर्जकों का वही उबाल अब अप्रस्थान वाली युवा-पीढ़ी में है, फलतः वही झुंझलाहट नवप्रस्थान वालों के प्रति अप्रस्थान वाली की

भी है जो नवप्रस्थान वालों को पुरातन प्रस्थान वालों के प्रति कभी थी। अतः युवा लेखक नवलेखन की आस्था में पुरातन और क्रमागत संस्कारों का छद्म रूप देखता है तो ठीक ही देखता है और उसके विरुद्ध आवाज उठाता है तो ठीक ही उठाता है। इनने अपना पार्थक्य स्थापित करने के लिए इस युवा पीढ़ी ने अप्रस्थान की श्रुत्यात की है। इस अप्रस्थान की युवा पीढ़ी अपने को नगण्य मानव कहती है।

वह युवा पीढ़ी जिसमें अतीत के संस्कार अंकुरित न हो सकें, फलतः जिसका अतीत नहीं, जिसके हाथ में वर्तमान नहीं, जिसके भविष्य का निश्चय नहीं—जो अपने इर्दगिर्द सब तरफ़ सभी स्वरों पर सत्ता लोलुप तथाकथित अविभावको का सर्वापहारी ताडव देखती है, उसमें न तो भीतरी आस्था के लिए स्थिर जीवन दृष्टि के अनुरूप संस्कार रह सके हैं और न ही बाहर के आचरित उत्तेजक आलंबन। यही कारण है कि इनमें व्यंग्य, आक्रोश, अराजकता और उनकी अभिव्यक्ति में उछूल तथा दिक्च्युत प्रयास है।

इतने पर भी यदि युवा पीढ़ी में कहीं फिर भी कुछ अनास्था की कौंध मिलती है तो मैं वही पुनः पुरातन प्रच्छन्न संस्कार देखता हूँ और यही कारण है कि जब-जब ऐसे स्वर युवा पीढ़ी की ताज़ी बौखलायी सतति देखती है तब पुनः उनसे अपने को पृथक् कर लेती है और विशुद्ध व्यंग्य, आक्रोश, झस्लाहट तथा असामाजिकता को शब्दों के जलते अंगारों में बाँध देती है। इसलिए वर्तमान साहित्य में जहाँ भी आस्था के स्वर हैं, वहाँ विज्ञान और वैज्ञानिक प्रगति के संदर्भ में उपजी चेतना नहीं वरन् इस संदर्भ के अनुरूप अपने को सँवारती हुई भारतीय सांस्कृतिक चेतना ही मुखर सानी जा सकती है।

विज्ञान अपनी शुद्ध प्रकृति में हमें संशयालु और जिज्ञासु तो बना सकता है पर वह स्थिर जीवन दृष्टि प्रदान कर सकने की दिशा में नहीं है जिससे आस्था की ली फूटती है और जीवन तथा समाज लहलहा उठता है।

आठ | भावकत्व और कल्पना

भावकत्व को भावना का पर्याय मानकर विचार आरंभ किया जाय, तो बात बहुत पीछे से आरंभ करनी होगी। यह भट्ट नायक के नाम पर अथवा उनके आशय के नाम पर साहित्यशास्त्र के लक्षण-ग्रंथों में मिलता भी है—

अभिधा भावना चैव तद्भोगो धृतिरेव च ।

यहाँ 'भावना' 'भावकत्व' का पर्याय ही है। भट्ट नायक इसी 'भावना' के कारण मीमांसक भी समझे जाते हैं। मीमांसा में वेद को अपौरुषेय माने जाने के कारण शब्द में ही 'भावना' माननी पड़ी थी। इसे शाब्दी और आधी कहा गया था। लगता है कि मीमांसा के इसी सस्कार से भट्टनायक ने काव्य को भी शब्दात्मक माना था और उसकी तीन शक्तिर्माँ कल्पित की थी—अभिधा, भावकत्व तथा भोजकत्व अथवा अभिधा, भावना और भोग। इस भावना का व्यापार बताया गया वह शब्द-सामर्थ्य जिसके बल से पदार्थों का इस रूप में अवस्थापन होता है जिसने वे हमारी द्रासना को उद्दिक्त कर सकें, उसकी रसात्मक परिणति कर सकें।

व्यञ्जना के पक्ष से विचार करते हुए अभिनवगुप्त ने उस भावना या भावकत्व को और कुछ नहीं बल्कि 'गुणालंकारपरिग्रहात्मक' बताया और कहा कि शब्द की इसी परिग्रहात्मक क्षमता का परिणाम है कि वह ग्राहक सादृश्य को रसाभिमुख कर देता है। साथ ही भावना को व्यञ्जना से एक रूप करने हुए उसे शब्द तथा अर्थ—उभयात्मक काव्य का सामर्थ्य बताया।

राजशेखर की 'काव्यमीमांसा' में भावक शब्द का प्रयोग अकस्मात् आलोचक अथवा सहृदय ग्राहक के रूप में मिलने लगता है। यहाँ भावकत्व भावक चेतन की क्षमता का पर्याय बना। इस रूप में वह सहृदय ग्राहक की काव्य-विवेक भावना से एकरूप कर दिया गया। संभव है, इसी प्रवाह में पण्डितराज जगन्नाथ ने 'भावना' का अर्थ 'पुनः पुनः अनुसन्धानात्मा' किया है।

वर्तमान युग में 'कल्पना' का साहित्यशास्त्र के क्षेत्र में दृढ़त्वे से प्रयोग हो रहा है और भावकत्व को उसके साथ भी जोड़ा जाने लगा है। आचार्य

रामचन्द्र शुक्ल ने 'कविता क्या है' शीर्षक लेख में यह कहा है कि भावना या भावकत्व कल्पना का पर्याय है और वह दो प्रकार की होती है—ग्राहक तथा विधायक। लेकिन भावकत्व स्पष्ट ही भावक की क्षमता है और भावक तथा कवि एक नहीं, बल्कि काव्य के मुहाने और दहाने हैं—एक (कवि) से काव्य निकलता है और दूसरे में सार्थक होता है। एक पिता है दूसरा जामाता। एक उत्पादक है और दूसरा भोक्ता। अतः भावकत्व को ग्राहक कल्पना से ही एकरूप किया जा सकता है—विधायक से नहीं।

उक्त विचारधारा से असहमति व्यक्त करते हुए कुछ लोगों का विचार है कि भावन कवि को भी करना पड़ता है और विधान ग्राहक को भी। कहा भी है “कविः भावयति, भावकश्च कविः”—कवि भावन करता है और भावक कवयन। कारण, कवि काव्य को बहिरंग रूप दे इसके पूर्व भावन शक्ति के ही बल से उन तमाम स्थितियों का भावन कर उनसे अपने को एकरस करता है। उसकी यह भावन-शक्ति ही उसकी तीसरी आँख है। इसी प्रकार ग्राहक भी इस माने में कवि है कि शब्द बोध के अनन्तर भावोत्सैजक या भाव दशा (अथवा कवि की लक्ष्य दशा) तक पहुँचा देने के लिए अपेक्षित रूप योजना—विश्वास ग्रहण—अपनी क्षमता से करनी ही पड़ती है, अन्यथा इस शक्ति की कमी होने से वह कवि की मूल सवेदना का साक्षात्कार नहीं कर सकता। शब्द और सवेदना के बीच रूप-निर्माण या बिब-योजना अथवा अन्य मध्यवर्ती अर्थबोध रूपविधा भी कल्पनाशक्ति के बल से ही सभव है। इस प्रकार भावना या भावकत्व का ग्राहक और विधायक कल्पना से एकरूपता की जा सकती है, पर कवि में भावकत्व स्वीकार करके ही। बहरहाल भावकत्व भावक का ही धर्म है—भावक की ही विशेषता है। उसे सहृदय ग्राहक में तो मानना सहज और स्वाभाविक है ही, कवि में भी भावक की सत्ता मानकर वहाँ भी भावकत्व की विधायक कल्पना से एकरूप करना पड़ता है।

इस स्थिति में दूसरा प्रश्न यह खड़ा होता है कि भावन और विधान कहाँ तक एक और कहाँ तक भिन्न हैं? उपर्युक्त व्याख्या के अनुसार यह मानना पड़ेगा कि भावक तो भावन करता ही है, कवि भी भावन करता है—विधान तो करता ही है। भावन और विधान दोनों एक तो नहीं हैं। कारण, राजशेखर कहता है और ठीक कहता है—“एकः सूते कनकमुपलस्तत्परीक्षाक्षमोऽन्यः।”

भावक वह निकष है जो परीक्षा-क्षम है और कवि वह स्रोत है जो परीक्ष्य को पैदा करता है, अर्थात् ग्राहक कल्पना भिन्न है और विधायक भिन्न। भावकत्व

यदि किसी से एकरूप हो सकता है तो वह भावक की ग्राहक कल्पना से। यदि भावन करने के कारण वह भावकत्व कवि में भी माना जाता है तब भी यह प्रश्न जागरूक है कि भावना और विधान कवि में एक है या भिन्न? कहा जा सकता है कि कवि भावनपूर्वक विधान करता है, अतः भावन विधान से भिन्न है। तब फिर समस्या खड़ी होती है कि इन दोनों की व्यापार-सीमा क्या है? भावन-व्यापार कवि के अंतस् में संचित संस्कार को उभारता है—यह कच्चा माल है। विधायक कल्पना का कार्य इस कच्चे माल को आधार बनाकर काव्योचित रूप-योजना है। मूल संवेदन के अनुरूप उभरे हुए संस्कारों की सहायता से उनमें एकान्विति और काव्योचित रूप-निर्माण दोनों ही विधायक कल्पना का क्षेत्र है, अतः भावकत्व को विधायक कल्पना से एक करना पुनर्विचारणीय स्थिति है।

इस प्रकार भावकत्व ग्राहक में तो स्पष्ट है, क्योंकि वह भावन कवि के काव्योचित अतस् में निहित मूल संवेदना तथा अनुरूप प्रेषणक्षम रूप-योजना का पुनः साक्षात्कार है। यह भावन है। यहाँ नया विधान नहीं है, कवि तो भावन के अतिरिक्त विधान भी करता है। कल्पना तो ग्राहक एवं विधायक हो सकती है, पर भावकत्व और विधायक कल्पना कहाँ तक एक हैं—विचारणीय तथा चिन्त्य यह है। कतिपय चिन्तकों ने भट्टनायक की भावना का अभिनवगुप्त द्वारा व्यञ्जना में अन्तर्भविन देखकर व्यञ्जना और कल्पना को भी एक करना चाहा है। व्यञ्जना शब्द की अर्थग्राहिका शक्ति है, पर व्यञ्जना उन्हीं के काम की है जिनमें प्रतिभा है। इसलिए व्यञ्जना तथा भावना को स्पष्ट करते हुए कतिपय समीक्षकों ने उसे शब्द एवं ग्राहक दोनों के सामर्थ्य का लेखा-जोखा लेने वाला माना है। इस प्रकार भावकत्व से कल्पना की तुलना काफ़ी रोचक और विचारोत्तेजक है।

नौ | नयी कृतियाँ : पुराना मूल्यांकन— पुरानी कृतियाँ : नया मूल्यांकन

प्रस्तुत शीर्षक में ऐसे अनिश्चयात्मक और अस्पष्ट शब्दों का प्रयोग किया गया है कि जब तक उन्हें परिभाषित और निश्चित न कर लिया जाय तब तक वैचारिक दिशा में गतिशील होना ही सम्भव नहीं है। 'पुरानी' और 'नई'—दोनों ही शब्द सापेक्षार्थक होने के कारण यदि एक ओर अनिश्चित है तो 'नया मूल्यांकन' अपने अनिर्णीत और असर्वसम्मत रूप में दूसरी ओर अस्पष्टार्थक है। सन्दर्भ को देखते हुए यह लगता है कि 'पुराना' और 'नया' की भेदक रेखा विज्ञान ने खींची है। विज्ञान के प्रवेश से पूर्व सारी भारतीय चेतना ही क्या, सार्वभौम चेतना धर्म के प्रभाव से आक्रान्त थी—फलतः व्यक्ति में 'विशिष्ट' का और उसके लिए प्राप्य में 'यथार्थ से परे' का महत्त्व था। ज्यों-ज्यों विज्ञान-सिद्ध ज्ञानालोक का प्रसार बढ़ता गया त्यो-त्यो अनेकानेक धार्मिक मान्यतायें खण्डित होती गई, श्रद्धा एवं विश्वास जैसे धर्म और अध्यात्म के पाँव लड़खड़ाते गये, सर्वत्र जिज्ञासा और प्रश्न के भाव उद्ग्रीव होते गए। भारतवर्ष की भी बौद्धिक चेतना अगड़ाई लेती हुई उठ बैठी। नव जागरण अथवा पुनरुत्थानवाद की बेला आई। इस स्थिति का स्पष्ट प्रभाव रीतिकाल के बीतते-बीतते 'इरिश्चन्द्र युग' से ही लक्षित होने लगा अर्थात् 'विशिष्ट' और 'अदृष्ट' के साथ-साथ 'सामान्य' और 'यथार्थ' की भी चर्चा काव्य होने लगी। द्विदेवी-युग में अपेक्षाकृत और अधिक बौद्धिक प्रखरता के साथ कविगण परम्परागत सामग्री को प्रस्तुत करने में सचेष्ट होने लगे। छायावादी साहित्यकारों ने अवश्य परम्परागत स्थूल धार्मिक मान्यताओं का वर्जित किया, पर आध्यात्मिक भूमिका और रोमानियत इतका भी प्रबल पाथेय रहा। इस युग के बीतते-बीतते विज्ञान ने मध्यवर्गीय संवेदनशील भारतीय साहित्यकारों को भावना, कल्पना, आदर्श, अध्यात्म और अदृष्ट से सर्वथा हटाकर एक मात्र 'सामान्यजन' (लोक) और 'यथार्थ' की ही ओर केन्द्रित कर दिया। इस प्रकार यह यथार्थ-केन्द्रित चेतना स्पष्टतः, यथार्थतर-केन्द्रित चेतना से

भिन्न पड़ गई, फलतः नयी लगी। इस प्रकार की चेतना से सम्पन्न साहित्यकारों ने अदृष्टवादी परम्परागत चेतना को पुरातन की संज्ञा दी। निष्कर्ष यह है कि स्पष्ट ही विज्ञानसम्मत यथार्थमुखी काव्य-धारा की कृतियाँ 'नई कृतियाँ' कही गईं और धर्मध्यात्मसम्मत काव्य-धारा अपेक्षाकृत पुरानी कही गई। छायावाद का अन्त अर्थात् लगभग १९३६ को ही काल-विभाजक रेखा माना गया। यों किसी भी देश की काव्य धारा अपनी अविच्छेद्य प्रवहमानता में कहीं विभक्त या खपिड़ा नहीं होनी, पर देशकाल का बृहत् व्यवधान कुछ ऐसे रंगों को उस धारा में उभार देता है कि आपाततः उनमें विभाग लक्षित होने लगता है। इस 'नये' और 'पुराने' के विभाग को ऐसा ही समझना चाहिए।

'नयी कृतियाँ' की परिधि में यदि आपको अभिमत हो तो एक विशिष्ट बौद्धिक धारणा से लिखी गई समाजवादी यथार्थपरक रचनाओं को भी बाहर रखा जा सकता है, क्योंकि अन्ततः वे रचनाएँ भी एक ढंग से आदर्शवादी हैं। कारण, वे रचनाएँ एक सुनिश्चित भविष्य को ध्यान में रखकर सप्रयोजन लिखी जाती हैं। इसी प्रकार नवस्वच्छन्दतावादी रचनाओं भी अपनी रोमानियत के कारण इस वैयक्तिक 'यथार्थ के अनुभव' और 'अनुभव की यथार्थता' पर अपने आपको निष्ठ (पूर्वक केन्द्रित रखनेवाली 'नई कृतियों' से पृथक् रखी जा सकती है। यद्यपि 'प्रयोग' की वृत्ति इन तीनों धाराओं—सामाजिक यथार्थवादी धारा, मनोविज्ञानमुखी वैयक्तिक-यथार्थ की धारा तथा नवस्वच्छन्दतावादी धारा—में समान रूप से उपलब्ध है, तथापि जिनके कारण हम छायावादी या तत्पूर्ववर्ती काव्य-धारा को 'नई कृतियों' में समाविष्ट नहीं करते, वही बात शेष परवर्ती दो धाराओं में जब उपलब्ध है तो उन्हें किस प्रकार इस आलोच्य परिधि में लिया जा सकता है? 'बौद्धिक धारणा' का आत्यंतिक विच्छेद तो कभी भी सम्भव नहीं है, पर अपनी आपेक्षिकता में उससे मुक्त कहने का अभिप्राय इतना ही हो सकता है कि वह प्राप्त धारणाओं के बल पर निर्मित विवेक की सर्जनशील वृत्ति की विकासशील सम्भावना को रोकने वाली धारणा आरोपित न करे। जहाँ तक विज्ञानसम्मत यथार्थ की बात है, उसकी ओर कवियों की दृष्टि हरिश्चन्द्र-युग से ही विशेष रूप से एकाग्र होने लगी थी और उसकी अन्तिम परिणति इन 'नयी कृतियों' में दिखाई देती है। इस प्रकार वर्तमान आलोच्य संदर्भ में 'नयी-कृतियों' को इसी रूप में लिया जा सकता है। इसकी अपेक्षा में वे कृतियाँ 'पुरानी' कही जा सकती हैं जिनमें किसी न किसी प्रकार बौद्धिक धारणा यथार्थ को

अपनी समग्रता में उभरने से रोक लेती है और उरहे जाने वाले जीवन को भावमयता तथा आदर्श से ढँककर प्रस्तुत करती है।

कृतियों के नये और पुराने रूप का स्पष्टीकरण कर लेने के अनन्तर मूल्यों के 'नये और पुराने' रूप की बात आती है। पुराने आचार्यों ने वाङ्मय के काव्येतर रूप से काव्य का व्यावर्तक और केन्द्रीय वैशिष्ट्य सर्जनात्मक अनुभूति या सौन्दर्यानुभूति को माना है और माना है कि व्यवस्था अथवा औचित्य उसके लिये नितान्त अपेक्षित तत्व है। वे काव्य को सामाजिक वस्तु मानते हैं और सामाजिक द्वारा ग्राह्य बताते हैं। सामाजिक रचि का सामाजिक असामाजिक को सौन्दर्य का विघटक मानता है—फलतः उत्कृष्ट काव्य में व्यक्त रसात्मकता सहज ही मानवीय और सामाजिक मूल्यों से समन्वित हो जाती है। उनकी दृष्टि में काव्य का कलात्मक मूल्य इस बात में निहित है कि वहाँ वस्तु और कला अविच्छेद्य तथा सहज सम्बद्ध हो, समस्त उपकरण अपनी अच्युत और अपरिवर्तनीय क्षमता में तत्व के अनुरूप सहज प्रेरणा रूप स्वतः सन्धियोजित हो गये हैं। इस सन्दर्भ में यह भी स्पष्ट जान लेना चाहिए कि प्राचीन आचार्य यह कभी नहीं मानते हैं कि काव्य के मूल्य में निहित कवि प्रतिभा सर्वदा रसात्मक आवेश में ही सक्रिय होती है। अभिप्राय यह है कि उत्कृष्ट काव्य का निकष रसात्मकता अवश्य है पर काव्य मात्र का नहीं। पुराने आचार्यों ने ऐसी भी रचनाओं को काव्य माना है जहाँ अन्य प्रकार की भी उथली सौन्दर्य वृत्ति कवि की प्रतिभा का संचालन करती है। पर साथ ही यह भी निश्चित है कि जिसे कवि कहना चाहिए उसके काव्य में काव्योचित रसावेशवश अभ्युत और अपरिवर्तनीय सक्षम उपकरणों से साध्य की सहज नियोजना ही ही जाती है।

जहाँ तक नये प्रतिमान और मूल्यों की बात है, अतिवादियों को छोड़ दे सो अतियों और विकृतियों में बचकर चलने वाले चिंतकों को यह धारणा है कि नई कृतियों के साथ ध्याय करने वाले प्रतिमान अनेक सम्भव हो सकते हैं—वस्तुगत भी और कलागत भी। इतना तो स्पष्ट है कि इनमें सर्वर्ष, तनाव, व्यंग्य, अमंतीष, नैराश्य, बौद्धिकता और मृत्यु का स्वर अधिक तीव्र है। सो इन स्वरो से समन्वित नई कृतियों का मूल्य इस बात में है कि वे 'परम्परा' और 'व्यक्ति' के संघर्ष को संतुलन और स्वस्थ विकास की दिशा में बढ़ावा कहाँ तक दे रही है? इसलिए रमेश चन्द्र भट्ट के शब्दों में "एक ओर एतद्देशीय ऐतिहासिक-सांस्कृतिक बोध की गहराई तथा दूसरी ओर कवि की ज्ञानसंवेदनात्मक चेतना की वैश्विक प्रतिश्रुति—इन दोनों तत्वों के सार्थक, सुदीर्घ,

सर्जनात्मक संघर्ष, सन्तुलन की साधना को हमारी कविता के एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण प्रतिमान के रूप में पहचानना परम आवश्यक हो जाता है।” (नई कविता, अंक ८, पृष्ठ २३०)। इसके साथ राजनीति और विज्ञान की तमाम निष्पत्तियों के आलोक में आज का तरुण मानस अपने अस्तित्व-बोध को निष्कवच या अरक्षित देखकर सन्नस्त है। नई कृतियों में अभिव्यक्त यह संज्ञास भी अपनी पृष्ठभूमि में किसी मूल्यान्वेषण की वृत्ति को रखकर प्रतिमान बन सकता है। यथार्थ की अनुभव और अनुभव की यथार्थ के प्रति निष्ठा एक तीसरा प्रतिमान भी हो सकता है। इन वस्तु-पक्षीय प्रतिमानों के साथ-साथ कला-पक्षीय प्रतिमानों का जहाँ तक सम्बन्ध है, कहा जा सकता है कि आज का कवि अपनी युगीन और वैयक्तिक घड़कनों की बारीकियों को मूर्त करने में विम्ब-विधान से आगे जाकर लय और शब्द-संवेदन की सूक्ष्म विशेषताओं की ओर बढ़ रहा है। विम्ब-विधान में दृश्य पक्ष पर ध्यान रहता है, पर श्रव्यता के लिए ध्वनिमत्ता का भी नियोजन आवश्यक है—ध्वनिमत्ता में अभिप्राय एक ओर सगीतिकता से तो है ही दूसरी ओर परिवेश के अनुरूप कई शब्द खोलने की शब्द की क्षमता से भी है। इसी प्रकार वयस्क कविता के राग और बोध की अपनी समग्रता और समरसता में काव्योच्चित स्रोत बन जाना भी एक कलापक्षीय प्रतिमान कहा जा सकता है।

ऊपर जो ‘नये और पुराने’ प्रतिमानों की बात कही गई है उसे ध्यानपूर्वक देखने से यह स्पष्ट प्रतीत होता है कि उनमें युगीन विशेषताओं को छोड़कर उनकी भी तह में निहित रहने वाले सामान्य और सार्वभौम वैशिष्ट्य भी है। वास्तव में जब वयस्क काव्यधारा अपने प्रवाह में अविच्छिन्न रहती है—युगीन विशेषताओं से समन्वित रहा करती है, तब प्रतिमान भी अपनी सामान्यरूपता में शाश्वत होकर युगीन परिष्कार का निर्भीक ग्रहण और परित्याग कर सकता है। अजेय^१, गिरिजा कुमार

१. “जहाँ सर्जनात्मक शक्ति है, वहाँ एकांगिता की सम्भावना कम है। पुष्ट सौन्दर्य बोध के साथ पुष्ट नैतिक बोध भी होता ही है।” (हिन्दी साहित्य: एक आधुनिक परिदृश्य)।

माथुर^१, मुक्तिबोध^२, जगदीश गुप्त^३, तथा पंत^४ सभी सहजता को महत्त्व देते हैं ।

सारा संघर्ष मानव के सहज रूप को प्राप्त करने के लिए है । वही संघर्ष साहित्य में जब सहज ही प्रतिफलित होता है तब उसे ऊर्जा तथा दीप्ति देता है । मेरा तो यह प्रस्ताव है कि काव्य और उसके प्रतिमानों के मूल्योंकनार्थ नये और पुराने खेमोंकी विच्छिन्न करके नहीं देखना चाहिए, क्योंकि काव्य और आलोचना दोनों ही सांस्कृतिक प्रक्रिया हैं जो अपनी अविच्छिन्नता में निरन्तर प्रवाहित होते रहते हैं । अंततः 'नया' और 'पुराना' विशेषण ही है—ऊपरी कंचुक ही है, अन्तरात्मा या विशेष्य नहीं । वयस्क काव्य की कुछ शाश्वत गतियाँ हैं जो देश-काल की परिधियों को तोड़ कर सदा सर्वत्र विद्यमान रह सकती है । यह अवश्य है कि युगीन धडकनों और दृष्टियों का नया, पुराना कंचुक उस पर चढ़ना उतरता रहता है । आखिर विचारणीय यह है कि कालिदास, आनन्द वर्धन और गिरिजा कुमार माथुर तीनों वयस्क कवित्व में क्यों एक सा श्लाघ्य लगते हैं ? कोई उनमें शाश्वत वस्तु, सबसे अच्छी लगने वाली कवित्व प्रयोजक वस्तु है जो गेटे, आनन्दवर्धन तथा गिरिजा कुमार माथुर तीनों को संकृत करती है । शाश्वत कहने में हिचक हो, अपेक्षाकृत स्थायी कह लीजिये । इस बात को सब स्वीकार करते हैं कि जहाँ मनुष्य अपने सहज यथार्थ को समग्रता में सहज ही उतार दे, वस्तु और आकार

१. "आवश्यक है कि भावपक्ष, विषयपक्ष और नादपक्ष के पारस्परिक सम्बन्ध को स्पष्टतया पहचाना जाय तथा यह स्वीकार किया जाय कि इनमें से कोई तत्त्व गौण नहीं है ।" (नयी कविता : सीमाएँ और सम्भावनाएँ, पृष्ठ ११६) ।

२. "संवेदनामुसारी शुद्ध चेतना का विकास कवि के लिये महत्त्वपूर्ण है ।" (नई कविता का आत्म संघर्ष तथा धन्य निबन्ध, पृष्ठ २२) ।

३. "अनुभूति और अभिव्यक्ति की सच्चाई पर आप्रह्व बढ़ना स्वाभाविक होता है। अनुभूति और अभिव्यक्ति की सच्चाई ही ऐसी नवीनतता को जन्म देती है, जिसे साहित्य में महत्त्वपूर्ण कहा जाता है ।" (नई कविता १६६०-६१ का संयुक्तांक ५-६, पृष्ठ १७) ।

४. "उसके (कविता के) शब्द ऐसे होने चाहिए जो अपने भाव को अपनी ही ध्वनि में आँखों के सामने चित्रित कर सकें" (पत्त्व की भूमिका, द्वैत संस्करण पृष्ठ ३०)

सहज ही अविच्छेद्य बन गए हों, उपकरण अपनी-अपनी अच्युति और समस्त क्षमता में अपरिवर्तनीय रूप से जुड़ गए हों—वह वयस्क काव्य है। वास्तव में प्रतिमान ऐसे ही काव्यों को केन्द्र में रखकर बनाया जा सकता है और उसीमें मूल्यांकन हो सकता है। पुराना और नया केवल युगीन रुचियों और दृष्टियों के अनुरूप उपकरणों का संयोजन है। वे सबके सब यदि मनुष्य के सहज रूप को सहज ढंग में पाने के लिए संघर्षरत हैं तो मूल्यवान हैं।

पुरानी कृतियों को यदि हम नये परिवेश के अनुरूप नये प्रतिमानों से मूल्यांकित करने की बात करते हैं तो हमें देखना होगा कि उनमें प्रगति का भी आत्मसंघर्ष अपनी यथार्थता में सामाजिक यथार्थ से साथ उभर कर मनुष्य के सहज रूप की ओर कहाँ तक बढ़ा है और पुनः इस बढ़ाव को बौद्धिक धारणाओं ने कब कहाँ आच्छन्न कर्के उनकी गति रोक दी? फिर उस प्रवृत्ति ने कब-कब अपना मिर उठाया और कब-कब ढँक दी गई? कलात्मक दृष्टि से आत्म-मत्त को व्यक्त करने के लिए अर्थ या चित्र और नाद के स्तर पर जहाँ जो नए प्रयत्न हुए हैं, उनका संचार पुरानी कविताओं में कहाँ तक हो सकता है? उसी प्रकार जब हम पुरानी दृष्टि से नये साहित्य को देखते हैं तब देखते हैं या देखना चाहते हैं कि अपनी अजित साम्कृतिक दृष्टि से नई कृतियों का सांस्कृतिक उत्थान में अनुरूप योगदान कहाँ तक हो सका है? यदि नई कृतियों या नए कृतिकारों ने संघर्ष के माध्यम से किसी सांस्कृतिक विध्यात्मक दिशा की ओर दृश्य योजना तथा ध्वनि योजना के घ्रातल पर वयस्कता प्रदर्शित की है तो वह पुरानी दृष्टि से भी मूल्यवान है। यह पुरानी दृष्टि इसलिए कहीं जा रही है कि इसमें पूर्व-निर्धारित सांस्कृतिक दृष्टि से मूल्यांकन की बात कही गई है। यद्यपि ज्ञानपूर्वक इस दृष्टि से नई कविता निर्मित नहीं हो रही है, तथापि अनजाने वह परम्परागत साम्कृतिक चेतना उनकी कृतियों में सक्रिय ही गई है। कलात्मक दिशा में व्यक्ति ने अपने को कहाँ तक सर्वभौम बनाने का प्रयत्न किया है? आँसू और हास को युगीन आकारों द्वारा अपनी समग्र अनुरूप बौद्धिकता के साथ चित्रित कर कहाँ तक रसात्मक क्षमता उत्पन्न की है? नाद-सौन्दर्य और अर्थगाभीर्य की योजना कहाँ तक सफल की है? सर्वप्रथम पुरानी कविता और नया मूल्यांकन वाले पक्ष को ले। नया मूल्यांकन नई पसन्द और रुचियों में होता है, यद्यपि जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, इस युगीन रुचि और पसन्द के निर्भोक की तह में काव्य की कुछ शाश्वत विशेषताएँ भी होती हैं जो वयस्क काव्य में उभरती हैं। नई पसन्द काव्य में यथार्थ का अनुभव,

अनुभव की यथार्थता, जीवन का ताप, आत्म-सत्य की उपलब्धि के निमित्त किये गए संघर्ष की ज्वाला, समाज और व्यक्ति, परम्परा और प्रयोग के उभयमुखी खिंचाव में पड़ी आत्मा की कशमकश, जीवित चित्र, ध्वनिमत्ता की बारीकियाँ, नये प्रयोगों और इन सबके द्वारा उभरने वाला ताजापन देखना चाहती है। वास्तव में जब-जब हमारी सांस्कृतिक चेतना नवागन्तुक सांस्कृतिक चेतना से टकराई है, तब-तब समन्वय की खोज में हमारी चेतना नया आकार ग्रहण करने के लिए तड़प उठी है—संघर्ष की प्रक्रिया से गुज़री है। पूर्वागत आर्यों की यज्ञाग्नि ठंडी पड़ते देख औपनिषद जिज्ञासुओं में आत्म-सत्य की उपलब्धि की अभूतपूर्व आग है। वे जाति-पाँति भूलकर सत्य के साक्षात्-कर्ता के समक्ष पहुँचकर अपनी आकुलता प्रगट करते हैं। यही तड़प और संघर्ष रूढ़ि की धज्जियों को उड़ाकर अतिवादों से बचते हुए मध्यमा प्रतिपदा के लिए यत्नशील बौद्धों में भी लक्षित है। शक्तियों से समरस या एकरस चली आती हुई भारतीय चेतना के समन्वयार्थ पुनः आत्मविस्तार के लिए इस्लामी प्रवाह ललकारता है। तब उस समय भी निर्भीक कबीर की वाणी यथार्थ का पर्दाफाश करती है। तुलसी का भी ध्यान वर्णाश्रमवादी धारा के अनुरूप भारतीय सांस्कृतिक चेतना को प्रवाहित रखने में लगा है। रीतिकालीन साहित्य में यह उत्ताप खो जाता है—आग ठण्डी पड़ जाती है। यह बात नहीं कि वहाँ शृंगार की धारा ठण्डी है बल्कि यह बात है कि वहाँ उसकी भी आग ठण्डी है; अन्यथा विद्यापति का उत्तम और ताजापन लिए शृंगार आज की रूचि को भी आकृष्ट करेगा; घनानन्द और बोधा की तड़प आज के लिए भी मूल्यवान है। जिन-जिन कवियों में शृंगार की आग ठण्डी नहीं है ऐसे बिहारी, मुबारक^१, मतिराम, देव एवं पद्माकर आदि कवियों के ताजे चित्रों का आज की पसन्द में भी मूल्य है।

मूल्य उन पुरानी रचनाओं का भी है जहाँ लयवत्ता, नादसौन्दर्य और परिवर्तित परिवेश के अनुरूप उपलब्ध होने वाले ग्रन्थों में विभिन्न शेड्स विद्यमान हैं। पुरानी कृतियों के वे अंश भी आज की पसन्द के अनुरूप मूल्य रखते हैं

१—“बूनरी विचित्र श्याम साजि कै मुबारक जू,
ढाकि नखसिखतें निपट सकुचाति है।
चाँद में लपेटि कै समेटि कै नखत मानों,
बिन को प्रमाण किये राति चली जाति है।”

—मुबारक ।

जहाँ नये प्रयोग है। अभिप्राय यह है कि जब पुरानी कृतियों में आधुनिक रुचियों के अनुरूप विधान है, तो उसका मूल्य भी है।

जहाँ तक पुरानी पसन्द का सम्बन्ध है, उसकी पहली माँग यह है कि कविता पाठक को वैयक्तिक भूमि से ऊपर उठाकर रसमग्न कर दे और अनुसंगत सांस्कृतिक भावों को जगा कर मानवीय भूमि पर उठा ले जाय। इन बातों के साथ कलात्मक उपकरणों की 'अपृथग्यत्ननिर्वर्त्य' योजना है। परसवाल यह खड़ा होता है कि पुराने संस्कार नई रुचियों से ओत-प्रोत रचनाओं पर लागू होंगे? पुराने लोग 'सामान्य' की ओर जाते हैं, जबकि 'नये' व्यक्ति 'विशेष' की ओर। पुराने लोग 'रसानुभूति' की ओर उन्मुख रहते हैं, जबकि नये लोग 'सह अनुभूति' की ओर जाना चाहते हैं। पुराने फलतः व्यक्तित्व का विगलन और सामग्री का साधारण्य चाहते हैं, जबकि नये ताटस्थ्य का निर्वाह आवश्यक चाहते हैं। पुराने बौद्धिक धारणा और भावना की रगीनी पर रीझते हैं, जबकि नये वस्तुमुखी मुक्त दृष्टि तथा बौद्धिकता और यथार्थ का स्वागत करते हैं। इस प्रकार नयों को तो रुचि पसन्द की कुछ चीजें पुरानी कृतियों में मिल जाती हैं, पर नई कृतियों में पुराने क्या पायें? वास्तव में नये और पुराने को मिलाने की दो भूमिकाएँ हैं—एक तो युगीन रुचियाँ जहाँ 'नया और पुराना' का व्यवहार हो सकता है और दूसरी काव्य के लिये अपेक्षित शाश्वत या स्थायी तत्व जहाँ वैसा कुछ नहीं है। यदि प्रथम भूमि रुचिभेद के कारण अप्राप्त है तो दूसरी अभी उभर न सकने के कारण अप्राप्त है। नये कवि क्योंकि कलात्मक और सांस्कृतिक मूल्यों की खोज में ही हैं, अतः स्थायी प्रतिमान बन ही नहीं सके हैं। इसलिए 'नये' में 'पुराने' को क्या मिलेगा?

यद्यपि वैचारिक भूमिका पर ये सब बातें उठती हैं तथापि प्रायोगिक रूप में रचनाओं को देखने से पुरानी पसन्द की चीजें भी उपलब्ध हो जाती हैं। वस्तुतः देखा जाय तो 'नयेपन' से कविता का कोई विरोध नहीं है। 'कविता' के लिए ही 'नयेपन' की आवश्यकता होती है अर्थात् 'नयापन' कविता को कविता होने के लिये अपेक्षित है। तीसरे आज नई प्रविधाओं द्वारा जो प्रबन्ध आ रहे हैं, उनमें सांस्कृतिक मूल्यों के अनुसन्धान का संघर्ष है। 'आत्मजयी' की तड़प ऐसी ही है, 'चिन्ता' में भी ऐसी ही चिन्ता व्यक्त की गई है। 'अंधायुग' का अगला क्रम 'कनुप्रिया' की ओर उठा है। अज्ञेय की नई कृतियों की परिणति 'आँगन के पार द्वार' में है। इसीलिये 'नई कृतियों' का बौद्धिक संघर्ष सांस्कृतिक मूल्यों की ओर झुके रहने के कारण पुरानी रुचियों को पसन्द

पड़ता है । उनमें कलात्मक संकृति भी मूल्यमयी है । नरेश कुमार का उदाहरण ले ।—

उषस्—उदयाचल से किरन धेनुएँ

हाँक ला रहा वह प्रभात का ग्वाला ।
 पूँछ उठाए चली आ रही
 क्षितिज जंगलों से टोली ।
 दिखा रहे पथ इसी भूमि का
 सारस धुना सुना बोली ।
 गिरता जल फेन मुखों से
 नभ में बादल बन तिरता,
 किरन धेनुओं का समूह,
 यह आया अन्धकार चरता,
 नभ की आँसु छौँह में बँटा,
 बजा रहा बंशी रखवाला ।

× ×

“बह झुकी बहकी हवाएँ चैत की
 कर गईं पूले हमारे खेत की ।
 कोठरी में लौ जला कर दीप की
 गिन रहा होगा महाजन सेंट की ।”—अज्ञेय

‘नई कृतियों’ में शाश्वत तत्त्व भी उभरे हैं । माथुर की कई रचनायें हैं जहाँ वस्तु और कला अपनी अविच्छेद्यता में एकरस हैं ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि वयस्क कवित्व के मूल उत्स पर बैठे हुये नये और पुराने कवि तथा नये और पुराने आलोचक सामयिक उपकरणों और रुचियों के परिवर्तनशील निर्माण की तह में निहित कतिपय सामान्य काव्योचित विशेषताओं को पाते हैं । इसी सत्य से युक्त होने के कारण हम काव्य-प्रक्रियाँ और आलोचना-प्रक्रिया को एक सांस्कृतिक प्रक्रिया कह पाते हैं और अपनी अविच्छिन्न प्रवहमानता में परीक्षित करते हैं । ‘नया’ और ‘पुराना’ ऊपरी निर्माण है जिसका सामाजिक महत्त्व अवश्य है पर दोनों के साथ एकरस लगा रहने वाला ‘काव्य’ किसी निहित एकरसता की ओर भी संकेत करता है—द्विवेदी जी के शब्दों में जिसे हम ‘महा एकता’ कह सकते हैं । वयस्क कवि और आलोचक की दृष्टि सायास अथवा अनयास उससे सम्पृक्त रहकर सामयिक निर्माण को ग्रहण करती चली जाती है ।

दस | वर्तमान साहित्य में 'यथार्थ' के बदलते रूप

वर्तमान साहित्य में चित्रित हो रहे 'यथार्थ' की मूलवृत्ति है—'विसर्गति'। किसी भी राष्ट्र और समाज को सश्लिष्ट और सगत रखने में रीढ़ का काम करती है उस देश की स्वस्थ वैचारिक एकता और उसके प्रति पूर्ण निष्ठा। स्वस्थ विचार में उसे ही मानता हूँ जो हमें मनुष्य के रूप में जीने दे। आज के किसी विशेष राष्ट्र और समाज में ही नहीं, वरन् समूचे जीवन और जगत् में वह स्वस्थ वैचारिक पीठिका जो मानव-हितैषियों के द्वारा प्रतिष्ठापित "की गई थी या की गई है"—रीढ़ की जगह में हटकर स्वार्थ-पूर्ति, पाशविक आवश्यकताओं की पूर्ति के लिये ढाल या मुखौटा बन गई है। फलतः सारा का सारा युग और जीवन लिजलिजा, लुज-पुज और अपग हो गया है। स्वस्थ विचारों और अमानवीय कार्य व्यापारों के बीच बढ़ती हुई 'विसर्गति' आज के जीवन का खराब यथार्थ है। विज्ञान ने उस भारतीय वैचारिकता को, जिसके अनुसार समूचा यथार्थ-जीवन और जगत् तुच्छ एवं नगण्य समझा जाता था, ध्वस्त कर दिया है। परिणाम यह हुआ कि विज्ञान के प्रभाव में उभरता हुआ बुद्धिजीवी वर्ग अध्यात्म प्रतिष्ठापित 'अदृश्य' की जगह विज्ञानसम्मत 'दृश्य' या 'यथार्थ' को ही सब कुछ मानने लग गया है। जगत् और जीवन में विचारों का यह बदलता हुआ सदर्भ आज साहित्यकार को भी सचेत करना है कि वह साहित्य की युग-चेतना और सामाजिक यथार्थ की ही अभिव्यक्ति का कलात्मक माध्यम स्वीकार करे। यथार्थ में खुरदरे यथार्थ की ओर बढ़ती हुई अद्यतन दृष्टि ने और आगे बढ़कर अब यह भी घोषणा कर दी है कि साहित्य 'हाथ की छटपटाहट' अथवा 'तात्कालिक प्रतिक्रिया की भाषा' है। साहित्य विषयक ये धारणाएँ आज उसका 'यथार्थ' से अविच्छेद्य सम्बन्ध जोड़ने लग गई हैं।

विज्ञान के बढ़ते हुए प्रभाव ने अतीत की मान्यताओं को खोखला साबित कर दिया है और हिन्दी साहित्य में इन खोखली मान्यताओं तथा और उनसेविच्छिन्न चल रही खिन्दगी के बीच उभरती हुई 'विसर्गति' की १९३६ के आस-पास

से ही निर्भीक अथवा विद्रोही व्यजना होने लगी। गगनचारी छायावाद के प्रतिनिधि और समर्थ कवि निराला ने ही कहा—‘विहग के वे पंख बदले।’ उन्होंने ‘कुल्ली भाट’ में घोषणा की—‘अधिक न सोचा। मालूम किया, जो कुछ पढा है कुछ नहीं, जो कुछ किया है व्यर्थ है, जो कुछ सोचा है, स्वप्न है। कुल्ली धन्य है।’ उन्होंने यह भी कहा कि वेदान्त की माया ‘कायरों के चित्त की भाँति’ है। ‘कौन तम के पार रे कह?’ द्वारा ‘अदृश्य’ पर सवेह और निषेध प्रकट किया और अपने साहित्य में धरती के ज्वलत यथार्थ को चित्रित करने लग गये। यही वह समय था जब प्रेमचन्द्र ‘पूस की रात’, ‘कफन’ और ‘गोदान’ के द्वारा ‘आदर्श’ के साथ ‘यथार्थ’ के सामंजस्य का मोह भंग कर रहे थे। जैनेन्द्र की ‘सुनीता’ और ‘त्यागपत्र’ ने भी परम्परागत मान्यताओं की जड़ हिला दी। जैनेन्द्र का तो उद्घोष ही है कि उनका सारा लेखन अतीत की विजडित होती हुई मान्यताओं को हिला देने के लक्ष्य से ही है। दृश्य काव्य के क्षेत्र में भी ध्वस्तन और शाँ का प्रभाव सक्रांत हो जाता है और अतीत के गड़े मुद्दों के उखाड़ने में सलग्न भावुकता, कल्पना तथा विचारों के विरोध में ‘यथार्थ’ का चित्रण आरंभ हो जाता है। निष्कर्ष यह कि १९३६ से ३६ का यह वह समय था जब सवेदनशील लेखकों ने यथार्थ की इस ‘विसंगति’ को भलीभाँति दीक्षित कर लिया था और उसे चित्रित भी करने लगे थे। सन् १९३७ में ‘विसंगति’ शीर्षक से प्रभाकर माचवे ने एक कहानी ही लिखी थी, जिस पर उन्हें ‘सिनिक’ की उपाधि मिली थी।

विज्ञान के प्रभाव से बुद्धिवादी चिंतकों ने, जैसा कि ऊपर कहा गया है, अतीत की मान्यताओं को समय के निकष पर उसकी अनुपयोगिता में निःसार बताया। विज्ञान की बढ़ती हुई आविष्कृतियों ने रहे-सहे तत्वों को भी ध्वस्त कर दिया। वर्तमान संदर्भों के अनुरूप विज्ञानसम्मत जो विचारधारा मार्क्स ने प्रतिष्ठित की वह ‘छायावाद’ के अनन्तर ‘प्रगतिवाद’ के नाम से साहित्य में प्रतिष्ठित हो गयी। इस वाद के आलोक में साहित्य का लक्ष्य ही निर्धारित किया गया यथार्थ चित्रण। पर यथार्थ के विषय में उनका अपना दृष्टिकोण ही भिन्न है। उनका यथार्थ न तो फोटोग्राफिक ही है और न तो प्रकृतवादियों की भाँति नग्न ही—जिसका आभास उग्र, चतुरसेन शास्त्री तथा ‘प्रसाद’ के काल में समीक्षकों ने देखा और दिखाया है। वस्तुतः उक्त लेखकों की रचनाओं में यथार्थ की नग्नता केवल शैलीगत ही है—दृष्टि इन सबकी आदर्श-वादी है। इसीलिए भेरी दृष्टि में प्रकृतवादी यथार्थ वह ‘आभास’ ही है—प्रतिष्ठा नहीं।

ने अपने यथार्थ को

यथार्थ की

सजा प्रदान की है। उनका मतव्य है कि जीवन और जगत् में लक्षित होने-वाली विसंगतियों और अन्तर्विरोधों को कलाकार लक्षित करे तथा सञ्चाई और ईमानदारी के साथ उनका साहित्य में चित्रण करे। रामविलास शर्मा, नागार्जुन, शिवमंगल सिंह 'सुमन', रागेय राघव, केदारनाथ अग्रवाल आदि की साहित्यिक कृतियों में इस यथार्थ का चित्रण मिलता है। यहाँ जोला और फ्लावेयर की भाँति केवल गृहित और अधकार का ही नहीं, प्रशस्त और विज्ञान-सम्मत प्रकाश की भावी संभावनाओं का भी अंकन होता है। यथार्थ प्रतिगामी एवं प्रगतिगामी शक्तियों के संघर्ष का चित्र है। लेकिन व्यावहारिक रूप में इसकी रचनाएँ सिद्धान्त की लीक छोड़कर काफ़ी इधर-उधर चली गई हैं। इसीलिए इस वाद के नाम पर लिखी गई रचनाएँ यदि एक तरफ़ प्रचार के धरातल पर निरा सपाट बन गई हैं तो दूसरी ओर श्रीकान्त वर्मा के शब्दों में अतिशय रोमानी मनुष्य का भाववुकता पूर्णलेखन बन गया है।

प्रजातांत्रिक जीवन प्रणाली में आस्था रखने वाले बुद्धिजीवियों ने 'यथार्थ' की प्रगतिवादी धारणाओं एवं चित्रणों की मुखालफत की और साम्यवादी विचारधारा ने 'व्यक्ति'-हित में विसंगति देखी। इस धारा ने मनोविज्ञान की निष्पत्तियों को व्यक्तिगत यथार्थ चित्रण के लिए महत्वपूर्ण समझा। प्लाख-नोव का कहना है कि जब व्यक्ति 'अहं' को ही एक मात्र सत्य स्वीकार कर लेता है तब बाह्य जगत् या तो उसके लिए एकमद यथार्थ हो उठता है अथवा यदि यथार्थ हो भी तो उस सीमा तक जहाँ तक वह उसके अहं पर आधारित हो। 'शेखर . एक जीवनी' में इस अन्तश्चेतनावादी और विद्रोही का यथार्थ चित्रण मिलता है। यहाँ प्रेमचन्द एवं जैनेन्द्र की भीति व्यक्ति की समाज से या व्यक्ति से नहीं, वरन् व्यक्ति की स्वयं से एक तीखी ही संघर्ष-दिशा मिलती है। इसी अहंवादिता के कारण बाह्य यथार्थ के प्रति विमुख होकर प्रयोगवादियों ने अपने अन्तःकरण और उसमें उठने वाली भाव छवियों को ही एकमात्र यथार्थ समझा और चित्रित किया। वह यथार्थ से आगे बढ़कर अतिथयार्थवादी चित्रणों तक गया। अपने अंतस् के अचेतन तल पर सर्जना के क्षण विशेष में उत्पन्न और अनायास अभिव्यक्त छायाओं और छवियों को ही काव्य का सत्य या यथार्थ कहा। अज्ञेय की ही पंक्तियाँ हैं—

“आओ बैठो क्षण भर तुम्हें निहारूँ

क्षिप्तक न हो कि निरखना

दबी वासना की विकृति है।”

—‘हरी घाम पर क्षणभर’।

यहाँ चेतना का प्रेमाकुलभाव नहीं, वरन् अचेतन की अत्यक्त शंकाओं की अभिव्यक्ति है।

समाजवादी यथार्थ के विपरीत अपनी धाराणा व्यक्त करते हुए आयेन्द्र शर्मा ने यथार्थ के दो रूप बताये हैं—लौकिक और साहित्यिक। फोटोग्राफिक एवं समाचारपत्रीय लौकिक यथार्थ से साहित्यिक यथार्थ का वैशिष्ट्य अपनी अनुभूतिमयता के कारण है। उनकी दृष्टि में वह सब कुछ यथार्थ चित्रण है जो पाठक को अनुभूति-मग्न कर दे। अनुभूतिगत तीव्रता से ही 'यथार्थ चित्रण' में यह शक्ति उत्पन्न होती है। शर्मा जी का यह 'यथार्थ' नितान्त व्यापक है, जो उनकी परम्परागत आनन्दवादी मान्यताओं से समर्पित है।

'यथार्थ' के उपर्युक्त सभी रूप या तो वाद-ग्रस्त होने के कारण अतिवादी हैं या परम्परागत आनन्दवाद—आनन्दवादी दृष्टि से समर्पित होने के कारण नितान्त व्यापक—जिसमें स्वप्न, जाग्रत जब कुछ समा जाता है। प्रजातांत्रिक जीवन-प्रणाली में व्यक्ति-स्वातन्त्र्य की माँग है और उसकी चेतना में वाद-मुक्त यथार्थ का चित्रण किया है। अतिरिक्त भावुकता तथा आरोपित विचारधारा से यथासंभव अपनी दृष्टि को तटस्थ रखकर उसने जीवन और जगत् को देखा है। तथाकथित मानवहितपरक विचारधाराओं और कर्म व्यापारों में इसने भी चतुर्विक् विसंगति लक्षित की है। इस 'विसंगति' के धरातल से फूटने वाले नैराश्य, घुटन, कुण्ठा, विषटन आदि ह्लासोन्मुखी स्थितियों का उन्होंने साक्षात्कार किया है और उसे बाणी दी है। यह भी संभव है कि साहित्यकारों में से अनेक ने आरोपित किया हो, कई एक ने केवल चित्त की भूमिका पर ही उसका साक्षात्कार किया हो। इन नई कविता के पक्षधर साहित्यकारों का 'यथार्थवाद' इसलिए न तो 'प्रयोग' और 'प्रपञ्चवादियों' का यथार्थवाद है और न तो प्रगतिवादियों का ही सामाजिक यथार्थवाद। वास्तव में ये ऐसे संक्रमण के दिवस पर हैं जहाँ क्रमागत मान्यताएँ तो छोड़ी जा रही हैं पर स्थानापन्न कोई विचारधारा नहीं है। परिणाम यह हुआ है कि एक तरफ परम्परागत विचारधारा की चेतना से मुक्त और दूसरी ओर चिन्तनजन्य 'विसंगति' का गहराई से चित्रण करते समय अचेतन में अध्ययन और परिवेष्ट से प्रविष्ट विचारधाराओं का प्रभाव अनायास उभर आता है। यहाँ बाह्य परिवेश या भीतर से तज्जन्य संवेदनों की व्यक्तिगत प्रतिक्रिया व्यक्त हुई है। एक समीक्षक का विचार है कि जिन नये कवियों में वैचारिक पक्ष का अस्तित्व है उनके यहाँ कविता मात्र अनुभव चित्रण ही नहीं, बल्कि वह अनुभूति और मनन शक्ति भी है जो

अनुभव के प्रति तीव्र और वैचारिक प्रतिक्रिया पैदा कर सके। ऐसे कवि कविता को यथार्थ के प्रति प्रौढ़ प्रतिक्रिया की मार्मिक अभिव्यक्ति मानते हैं। वैयक्तिक और बौद्धिक तटस्थता के कारण उनकी दृष्टि कहीं-कहीं व्यंग्यमयी भी हो गई है। इस प्रकार असैद्धांतिक और वैचारिक यथार्थवादी दृष्टि नई कविता में पाई जाती है, जो कभी व्यंग्य कभी वैचारिक और कभी भावुकतापूर्ण भी हो गई है। ऊपर इनकी दृष्टि को असैद्धांतिक और वैयक्तिक कहा गया है। उसमें वैयक्तिक से तो किसी का कोई वैमन्य नहीं होगा, पर 'असैद्धांतिक' शब्द भ्रामक हो सकता है। असैद्धांतिक से मेरा तात्पर्य विचारशून्यता से तो कतई नहीं है। कारण, जहाँ अज्ञेय और मुक्तिबोध हों, वहाँ विचारशून्यता हो और जिस साहित्य में बुद्धिरस की बात की जाती हो—विचार साहित्य हो, जिसने भावुकता के विरुद्ध प्रस्थान ही किया हो—उसमें बौद्धिकता न हो, यह संभव ही किम प्रकार है? 'असाध्य बीणा', 'आंगन के पार द्वार', 'अधरे में' जैसी कविताएँ और उससे संवलित नई कविता विचारशून्य कैसे कही जा सकती है? पर मेरे कहने का तात्पर्य यहाँ केवल इतना ही है कि प्रगतिवादी साहित्य की भाँति इसकी भी कोई एकमत सैद्धांतिक पृष्ठ-भूमि नहीं है। अज्ञेय ने तारसप्तक के छत्र में कवियों को एकत्र करते हुए स्वीकार ही किया है—सभी भिन्न-भिन्न राहों के अन्वेषी हैं, सबकी दृष्टि भिन्न है, साम्य है तो इनका ही कि शैलीगत प्रयोग की वृत्ति सब में है। अन्तु, कहा यह जा रहा था कि नयी कविता-युग की रचनाओं में यथार्थोन्मुखी दृष्टि कभी व्यंग्यमयी, कभी वैचारिक और कभी भावुकतामयी हो जाती है। कभी-कभी यथार्थ का स्वस्थ पक्ष भी चित्रित हुआ लक्षित होता है। एक-एक उदाहरण से बात अलग हो जायगी। व्यंग्य के लिए सर्वेश्वरदयाल मक्सेना की पंक्तियाँ ले :—

“बया कभाल हूँ मेरे दोस्त !

काश कि तुमने इन साँपों के शरीर को
तितलियों के परों से और मढ़ दिया होता,

फिर तुम्हारी यह शान्ति

असली शान्ति सी लगने लगती ।

बया फौजी बर्दियों पर

बुद्ध भिक्षुओं का गैरिक बसल

नहीं ओढ़ा जा सकता था ?”

राष्ट्रसभ के माध्यम में या यों भी बार-बार निःशस्त्रीकरण एवं युद्धविराम और शान्ति की बात करने वाले प्रलयपोषको से कवि का यह व्यगपूर्ण तीखा कथन है। दशनशील रूप को छिपाने के लिए साँपो को चाहिए कि वे तितली का रंगीन पर मुखौटा के रूप में और लगा लें, फिर लोगों को आश्वस्त रख कर दशन-कर्म निर्विघ्नतापूर्वक सम्पन्न किया जा सकता है।

आज के एक दूसरे यथार्थ को वैचारिक गहराई दी है मुक्तिबोध ने। मुक्तिबोध यथार्थ के कवि है, पर उसे गहराई से पकड़ते हैं। 'यथार्थ' की सतह पर जो कुछ घटित होता है, उसके मूल कारणों की ओर वे जाते हैं। उनकी रचनाओं में आभ्यन्तर स्थितियों के विराट विश्व मिलते हैं। उनकी रचनाओं को रूक-रूक कर और सोच-सोच कर पढ़ना पड़ता है। 'ब्रह्मराक्षस' का ब्रह्मराक्षस है—अकाल काल-कवलित भारतीय चेतना जो सात्त्विक और मानवीय है। अन्तश्चेतन से—भारत की अन्तश्चेतन की गुहा से उसकी भयावह आवाज ऊपर आती है अर्थात् भारत अपनी समग्रता में भीतर से चाहता है उदात्त वृत्तियों को उजागर करना, पर विश्व की निर्मम और स्वार्थान्ध-वृत्ति उस पर इस क्रूर हावी है कि उसका साकार होना आज कटिन ही नहीं, असम्भव जान पड़ता है। एक सार्वभौम अनुभूत यथार्थ का अपनी वैचारिक गहराई के साथ यह सकारण कथन है।

श्रीकान्त प्रगतिवादी यथार्थ में ही नहीं, नई कविता के यथार्थ में भी भावुकता और अतिरजना देखते हैं। प्रेम के क्षेत्र में यथार्थ की एक भावुकतापूर्ण रचना ले—

तुम्हारे साथ रहकर
अक्सर मुझे ऐसा महसूस हुआ है
कि दिखाएँ पास आ गई है,
हर रास्ता छोटा हो गया है,
दुनिया सिमट कर
एक आंगन बन गई है।
तुम्हारे साथ रहकर
अक्सर मुझे महसूस हुआ है
कि हर बात का मतलब होता है
यहाँ तक कि घास के हिलने का भी।

यथार्थ ने 'शपथ' नहीं ले रखी है कि वह कड़वा, गन्दा, अवाछनीय एवं बदबूदार ही होता है—वह मधुर और यत्र-तत्र उदात्त भी होता है।

क्या अज्ञेय का यह कथन भी यथार्थ के बाहर है—

“दुख सबको माँजता है

और

चाहे स्वयं सब को मुक्ति देना न जाने, किन्तु—

जिसको माँजता है

उन्हें यह सीख देता है कि सबको मुक्त रखें।”

निष्कर्ष यह है कि नई कविता में एक ओर जीवन की तीखी कड़वाहट, विसंगति, सत्रास, घुटन, अजनबीपन, ऊब, मायूसियत एवं स्वार्थान्धता की वदरूप तस्वीरें तो पेश की ही गई हैं—कैलाश वाजपेयी की 'सक्रात', 'हरीश भादानी की 'सुलगते पिण्ड', श्रीकान्त वर्मा, स्वयं अज्ञेय, मुक्तिबोध की रचनाएँ साक्षी हैं तो दूसरी ओर आस्था की अरुणिमा और मानवीय मूल्यों के प्रति अटूट विश्वास भी है। विज्ञान और बुद्धिवाद ने अतीत धर्माध्यात्म पर आश्रित मान्यताएँ अवश्य ध्वस्त कर दी हैं, पर वहाँ 'मानव' का महत्वगान हुआ है—उसके अस्तित्व की प्रतिष्ठा हुई है। वहाँ मृत्यु की विभीषिका भी है, पर मृत्यु को सत्य के साक्षात्कार का माध्यम भी (आत्मजयी) बनाया गया है। इसीलिए यहाँ तक का 'यथार्थ' उतना वदरूप और केवल वदरूप नहीं है जितना '६० के बाद के युवा लेखन में। यहाँ तक तो जीवन और जीवन मूल्यों के साथ कलात्मक मूल्यों की भी बात होती रही, पर '६० के बाद की सर्वाधिक विसंगति और भय मुद्रा इतनी बेनकाब हो चुकी है कि अब 'मोह' का सवाल ही नहीं है। यही कारण है कि साठोत्तरी कविता या युवा और युवतर लेखन में 'विसंगति' दर्शन के स्तर पर नहीं, वरन् जीषनानुभव के स्तर पर उतर आई है।

'६० के पूर्व के रचनाकार चिन्तन के घरातल पर भी विसंगति, सार्व-भौम सत्रास को साक्षात्कृत करते थे, किन्तु आज की सार्वत्रिक (शिक्षा मंदिर, अस्पताल, शासन यंत्र, व्यावसायिक क्षेत्र, कार्यालय, अनाथालय, राजनीति जगत् आदि जीवन के सभी क्षेत्र) विसंगति ने परिवेश में वह तापमान उत्पन्न कर दिया है कि भीतर का क्षोभ और तज्जन्य आक्रोश 'हाथ की छटपटाहट' तथा 'तत्कालिक प्रतिक्रिया की 'भाषा' बन कर बाहर आ गया है। आज का भुक्तभोगी साहित्यकार राजनीति के पसरते हुए पंजे में इस प्रकार फँस गया है कि 'नये कवियों' की भाँति चाहकर भी कतरा नहीं सकता। यह राजनीति प्रगतिवाद की राजनीति भी नहीं है। यह स्वार्थान्ध राजनीति

आज घर-घर में घुस गई है, बाप-बेटे एव पति-पत्नी के बीच भी अकड़ गई है। सभी सब को संदेह से देखते हैं और भविष्य के प्रति अनाश्वस्त तथा चिन्तित हैं। १९६६ की शताब्दी में 'समकालीन कविता का संकट' पर विचार करते हुए 'अज्ञेय' ने कहा है—“अगर साहित्य जीवन के यथार्थ को ग्रहण करता है तो हमारे समकालीन जीवन का यथार्थ यह है कि वह दो एक पीढ़ी पहले की अपेक्षा राजनीति से बहुत अधिक आक्रांत है। यह भी सही है कि हमसे पहले का लेखक राजनैतिक जीवन की माँगों से कतराता आया है और अब वह ऐसा नहीं कर सकता। कवि राजनीति को भी फिलहाल कवि भी राजनीति के दबाव का लीखा अनुभव कर रहा है। क्यों न करे ?”

वर्तमान यथार्थ की जो अभिव्यक्ति आज युवा-लेखन में हो रही है—निश्चय ही वह पहले की तुलना में झलनाहट का यथार्थ है और इसलिए मुक्तिबोध की तुलना में सतही है। राजनीति से पहले की अपेक्षा कहीं अधिक आक्रांत आज का युवालेखन 'पटकथा' जैसी आज की लम्बी कविताओं में वर्तमान यथार्थ का दस्तावेज ही तो प्रस्तुत करता है। इस संदर्भ की सपाट-वगानी में विजयवहादुर सिंह और दिनकर मोनबलकर की रचनाएँ भी आज देखी जा सकती हैं। आज के जीवन की सच्ची रचना रचने में व्यस्त ईमानदार और संभावनाओं के कवियों—सर्वश्री चन्द्रकांत देवताले, कमलेश, विष्णु-चन्द्र शर्मा, रमेश गौड़ एवं लीलाधर जगूड़ी आदि—में भी आज के तीखे यथार्थ का बोध देखा जा सकता है। निश्चय ही आज का साहित्य महान नहीं है, क्योंकि 'महान' का जन्म 'महान' से ही होता है। फिर भी सतही और बदरूप यथार्थ के चित्रण की एक उपलब्धि अवश्य है और वह है चित्रणगत बारीकी। डॉ० नामवर सिंह ने इसे यथार्थ चित्रण एव दस्तु अंकन की दिशा में विकास का चिह्न माना है।

आज का युवालेखक एक ओर जीवन और जगत् में व्यवस्था-गत विसंगति तथा तन्त्रमय कुरूपताओं का साक्षात्कार करता है और दूसरी ओर अतीत, वर्तमान एवं भविष्य की इतिहास-श्रृंखला में अनुपयोगी रहने से अपनी नगण्यता का बोध। इस परिवेशगत विसंगति और आत्मगत नगण्यता—दोनों के सम्मिश्रित बोध ने उसमें नानाविध व्यक्तियों और व्यापारों को मुखर किया है। सा(उत्तरी पीढ़ी से उगे हुए विविध आन्दोलनों में इनकी छायाएँ देखी जा सकती हैं। नगण्यताबोध के कारण जीवन और जगत् के नगण्य गली-कूचे वस्तु-व्यक्ति भी साहित्य में अपनी नगण्य बारीकियों के साथ उतर आये हैं—वह

चाहे कविता हो या कहानी। यह अवश्य है कि कविता में अनुभूति की सांद्रता और कहानी में चित्रण की बारीकी दर्शनीय होती है। हरिशंकर परसाई तथा शरद जोशी के निबंधों तथा कहानियों में इन सबकी परछाई मिलती है। नई कहानी और नई कविता में कथ्य और चेतना का अन्तर मिश्रता है, परन्तु साजोसजरी कहानी और कविता में व्यौरे का—रूप और शैली का—अंतर भले हो, पर कथ्य और चेतना का अन्तर नहीं है।

विसंगति और नगण्यता का सम्मिलित बोध मिलकर एक तरफ प्रगति-वादियों की भाँति नगण्य का सजीवता में समग्रता के साथ चित्रण करता जा रहा है तो दूसरी ओर जादे और निरर्थक से प्रतीत हो रहे 'विवेक' के घरातल की विविध विध नशाओं से भुनाकर अंतरचेतनावादियों की भाँति मन की अंधेरी गुफाओं से उभरे विषों और प्रतीकों का सहारा लेकर आदिम और आज की सड़ी-गली दुर्व्यवस्था से अछूती आदिम मनोवृत्तियों को व्यक्त कर रहा है। यौन चित्रों का वस्तुगत और मौलौगत चित्रण इसी प्रतिक्रिया का परिणाम है—अनिवार्य अंश है। जमशानी पीडी के कवि सतीश जमाली तथा अकविता' के कवि जगदीश चतुर्वेदी की रचनाओं में यौन चित्रों का सायास उपस्थापित रूप है। समान संस्कारों से मुक्ति पाना अकविता की अनिवार्यता है। सतीश जमाली की कनिष्ठ पक्तियाँ देखें—

पैरों को रखे खड़ा हूँ मैं
 धरती के भग पर
 टकरा रहा है सर
 आकाश के अंडकोष से
 आहिस्ता-आहिस्ता चला रहा हूँ
 एक औरत की फूली जाँघ को
 जैसे हमारे मुहल्ले का घुसुफ खाँ चलाता है
 गाय की छिली हुई टंगरियों को
 गाँव में भोगता हूँ भोटी-भोटी भैंसों को
 और शहर में आवारा औरतों को । . .

आदमी की जवान से यथार्थ का जितना भी बढतर और नग्न रूप हो सकता है—इस तमाकथित मानौरोगियों के मुह से टपकता रहता है। युवा-नेत्रन के एक अंश का यह बटवारा भरने वाला यथार्थ है। मेक्स के यथार्थ का चित्रण करने वाला एक वर्ग वह भी है जहाँ यह महसूस किया गया जान

पड़ता है कि सेक्स का फ़ेम झूठा पड़ता जा रहा है। इससे तो कुछ जाशा भी की जा सकती है।

विश्व के विभिन्न भूभागों में रूस, चीन और अमेरिका की उठापटक से संभावित अन्तर्राष्ट्रीय क्षितिज पर शिद्ध की तरह मंजराने वाली महाप्रलय की भयावह छाया भी यथार्थ युवालेखन में प्रतिबिंबित है। अन्तर्राष्ट्रीय सदर्भ की एक रचना है 'शान्तिदूत'—

दो महाद्वीप सुलग रहे हैं, दक्षिणी गोलार्द्ध में उठ
रही है लपटें,
केवल सिर कटे धड़
बिलखते शहर.....
ओ शान्ति !
हवा में कौन-सा प्रपञ्च रखूँ कि तुम्हें पा जाऊँ
केवल सिरफरों के बिधे हुए अवतार्यों पर
कैसे विश्वास का
सुलग रहा है त्रिघतनाम-
तुर्कों का आघा धड़
कौन से मानवीय संदेश को उच्चारित करता जा
रहा है यह लम्बा जुलूस ?

इस कोटि की अनिवार्य प्रतिक्रिया के लिए जिस विशालतम परिवेश में रहना चाहिए वह इन युवा और युवतियों के शीघ्र झनझना उठने वाले स्वभाव के अनुकूल कम ही संभव है। दूसरे 'ईश्वर' और 'मनुष्य' की मृत्यु घोषित कर दिए जाने के बाद अथाह अवकाश में निरबलब तथा सर्वतोमुखी अनिश्चय की स्थितियों में अकेला पड़ा हुआ मानव आज जिस भय एव सत्रास का अनुभव करता है, यह भी वर्तमान यथार्थ का एक पक्ष है। पर यह अधिक चिन्तक और संवेदनशील लोगों में यत्र-तत्र दिखाई पड़ता है।

सबसे विश्वसनीय यथार्थ है उस परिवेश की प्रतिक्रिया से उत्पन्न व्यामोह की विह्वलना उत्पन्न करने करने वाला लेखन जो राजनैतिक, सामाजिक तथा चारित्रिक मूल्यों के टूटने और सड़ने से उत्पन्न दुर्गन्ध द्वारा चरमरा रहा है। आज का सारा युवा लेखन ही इसका उदाहरण है।

इस प्रकार वर्तमान साहित्य में यथार्थ की विसंगति का यही विभिन्न रूपाकारों—सामान्य यथार्थ, प्रकृतवादीय यथार्थ समाजवादी यथाय आलोच

नात्मक यथार्थ, अंतश्चेतनावादी यथार्थ, मुक्त यथार्थ, खुददश यथार्थ—से व्यक्त होता हुआ शिखरोन्मुखी रूप है। जैसे छायावाद में वेदना और पीडा का गीत गाते-गाते वही प्रिय बन गई थी, वैसे ही आज संगतिहीनता का गीत गाते-गाते वही प्रिय बन गई। राजकमल यही कहता-कहता चला गया। सोमित्र मोहन संगतिहीनता को ही अपनी अभिव्यक्ति की अनिवार्यता मानता है। अधिक तो नहीं, पर अपना वक्तव्य समाप्त करते-करते यह कह देना आवश्यक समझता है कि यह विसंगति जो सच्चमुच्च जीवन के ज्वालामुखी से परिवेश के दबाववश फूट रही है, सर्जना के सदर्भ में संगति की अनिवार्य पृष्ठभूमि है। मेरा तो पूर्ण विश्वास है कि अन्धकार के बाद जैसे प्रकाश का आना नितान्त अनिवार्य है उसी प्रकार विसंगति की पूर्णता के बाद पुनर्निर्माण के लिए संगति का आना अनिवार्य है।



ग्यारह | समीक्षा के बदलते प्रतिमान

प्रतिमान समीक्षा के सदर्थ में तो संभव ही है, संभव है मूल्यांकन और पुनर्मूल्यांकन के सदर्थ में भी। इन पक्तियों में मैं 'समीक्षा' और 'मूल्यांकन' को भिन्नार्थक मान कर चल रहा हूँ—यद्यपि इस शीर्षक में ऐसा कुछ नहीं है। लगता है कि शीर्षक दाता मूल्यांकन और समीक्षण को स्थूल दृष्टि से एक मानकर प्रतिमान पर विचार करने को कह रहा है। अस्तु।

समीक्षण समीक्ष्य कृति के मूल में निहित संवेदना का साक्षात्कारपूर्वक विश्लेषण-गर्भ सर्जनात्मक पुनराख्यान है। 'संवेदना' या 'सर्जनात्मक अनुभूति' का साक्षात्कार सर्जक से तादात्म्य के साथ और विश्लेषण ताटस्थ के साथ ही अपेक्षित है। समीक्षण में तटस्थ विश्लेषण ही वह आवश्यक तत्व है जो उसे 'मूल्यांकन' से पृथक् करता है। मूल्यांकन में पहले 'मूल्य' निर्धारित होता है और फिर कृति पर उसका संचार होता है, जब कि समीक्षण में मूल्य की भाँति कोई प्रतिमान पूर्व-निर्धारित नहीं होता। साथ ही मूल्यांकन एक निर्णय है जिसमें मूल्यांकनकर्ता की रुचि का कहीं न कहीं जीवन और समाज के सदर्थ में लगाव है। समीक्षण में यह लगाव नहीं होना चाहिए। रिचार्ड्स और इलियट के मतव्य Criticism और Valuation के सदर्थ में देखे जा सकते हैं।¹ इलियट मानता है कि समीक्षण कृति का निःसंग विश्लेषण है, जिसे शल्य चिकित्सक की शल्य-क्रिया से उपमित किया जा सकता है। Value मानव जीवन का एक सुविधारणीय मूल्य है, जिसे ध्यान में रखकर मूल्यांकन किया जाता है।

समीक्षण मूल संवेदन और उसके व्यंजक उपकरण के बीच आनुरूप्य का शक्त और निःसंग विश्लेषण है। कविता या कला है भी तो संवेदन का अनु-

1 It is farley certain that 'Interpretation is only legitimate when it is not interpretation at all, but merely putting the reader in possession of facts which he would otherwise have missed.' Selected Essays (1951)—BY T S. Eliot, page 31

रूप माध्यम के साथ अभिव्यक्त हो जाना । इसीलिए कला की प्रातिभ सृष्टि के विषय में कहा जाता है कि न तो वह अनूदित हो सकती है न ही आकार-प्रकार तथा माध्यम की दृष्टि से परिवर्तनशील । कला-चिन्तको ने ठीक कहा है कि निर्माण की दृष्टि से काव्य एक अखण्ड व्यापार है । यह तो विश्लेषण के लिए माध्य और माध्यम के रूप में उसे द्विधा विभाजित कर लिया जाता है । कविता या कला का यह एक ऐसा प्रतिमान है जो उसके स्वरूप और अस्तित्व में है-ऊपर से थोपा हुआ नहीं । 'सटीक माध्यम' एक स्थिर प्रतिमान है, जिस पर नभी प्रातिभ सृष्टियाँ समीक्षित हो सकती हैं । इस दृष्टि से कुछ लोगों का यह विचार है कि समीक्षण कला के इसी स्वायत्त प्रतिमान पर हो सकता है और मूल्यांकन वस्तु पक्ष से । मैं समझता हूँ, यह अंतर ठीक नहीं है । वस्तु, वर्ण्य या संवेदन की प्रकृति का भी शल्यीकरण विभिन्न दार्शनिक और वैज्ञानिक दृष्टियों के आलोक में संभव है । तत्र की अपेक्षा वस्तुपक्षीय विश्लेषण के लिए अपेक्षित ये दृष्टियाँ परिवर्तनशील हैं और हो सकती हैं । अतः समीक्षण या तटस्थ विश्लेषण केवल तंत्र का ही हो सकता है, कथ्य या वस्तु का नहीं—मैं ऐसा भी नहीं मानता ।

तटस्थ विश्लेषण या समीक्षण के लिए इन अपेक्षाकृत स्थायी प्रतिमानों के अतिरिक्त एक और तरह से भी प्रतिमान विचारणीय है । बात यह है कि प्रातिभ कृतिमात्र भाषा का माध्यम ग्रहण कर बाहर आते ही सामाजिक हो जाती है । सामाजिक का सामान्य अर्थ है—सामाजिकता-सपन्न । पर अद्यतन सदर्भ को देखते हुए सामाजिक का अर्थ करना पड़ता है—समाज से संबन्ध रखने वाला । समाज से संबन्ध अनुरूप भी हो सकता है और प्रतिरूप भी । आज सर्जना के क्षेत्र में सामाजिक मूल्यों के अनुरोधी भी सक्रिय हैं और विरोधी भी । उनकी रचनाओं में ये दोनों ही बातें उभरती हैं । वास्तव में देखा जाय तो विरोध स्वस्थ सामाजिक मूल्यों का नहीं है । विरोध है उस सत्ता और शक्ति का जो उन मूल्यों का दुरूपयोग करती है, इसीलिए स्वस्थ मूल्य भी विघटित हो रहे हैं—ऐसी उक्तियाँ अपनी अभिधेयात्मकता में सार्थक नहीं हैं, लक्षणा में ही चरितार्थ हैं । अस्तु, तो कह यह रहा था कि रचना भाषा का माध्यम पकड़कर बाहर आते ही सामाजिक हो जाती है । सामाजिकता विकर्षण में नहीं, आकर्षण में है और आकर्षण जहाँ होगा—सौंदर्य वहाँ होगा । सौंदर्य के लिए व्यवस्था अनिवार्य है । इस प्रकार प्रत्येक प्रातिभ सृष्टि में सामाजिकता → आकर्षण → सौंदर्य → व्यवस्था का क्रम होगा ही । व्यवस्था रचना या रचनाकार का 'बौद्धिक' पक्ष है । व्यवस्था का नामान्तर प्रतिमान भी हो सकता

है। यह प्रतिमान कलागत है, वर्ण्यगत नहीं। विचार करने पर यह व्यवस्था भी तत्रगत आलुह्य ही है जिसकी चर्चा पहले की जा चुकी है। वर्ण्य विकर्षणात्मक हो सकता है पर उसकी अभिव्यक्ति प्रभावशाली ढंग की तो हो सकती है। अतः विकर्षणात्मक वर्ण्य वाली रचना में भी तत्रगत आकर्षण—सौंदर्य—की व्यवस्था हो सकती है। यह बात अलग है कि विकर्षण की प्रवृत्ति असामाजिक है, अतः वह सामाजिक काव्य में कहीं तक ग्राह्य या अग्राह्य है। यहाँ तक तो 'समीक्षण' और प्रतिमान की बात हुई।

संप्रति, मूल्यांकन और पुनर्मूल्यांकन की दृष्टि से भी प्रतिमान विचारणीय है, कृति या समीक्ष्यकृति गत 'तंत्र' और 'संवेदन' का वस्तुमुखी विश्लेषण 'समीक्षण' का क्षेत्र है और स्वयम् 'संवेदन' की जीवन और समाज के संदर्भ में उप-योगिता तथा अनुपयोगिता, ग्राह्यता अथवा अग्राह्यता की दृष्टि से 'मूल्यांकन' का क्षेत्र। शीर्षक में जिन बदलते प्रतिमानों की बात की जा रही है, वे मूल्यांकन के संदर्भ में अधिक विचारणीय हैं। मूल्यांकन व्यक्ति अपने संदर्भ में भी कर सकता है, पर यहाँ विशेष युगजीवन और समाज का संदर्भ ही संगत है। तत्रगत आकर्षण के अतिरिक्त कृति में जिस वस्तुगत आकर्षण की बात कही गई है उसका संबंध सामाजिक समीक्षक की रुचि अथवा युगजीवन और समाज की औसत रुचि से है। इस औसत रुचि की मात्रात्मकता अपने विकास में जब गुणात्मक परिवर्तन पा लेती है, तब इससे बेमेल पड़ने वाली रचना असामाजिक घोषित कर दी जाती है। इसीलिए शक्त कलाकार अपनी रचना को कालजमी रूप तक जब पहुँचाना चाहता है तब 'अद्यतन' वर्ण्य को 'चिरन्तन' तथा 'सनातन' भावभूमियों की पीठिका प्रदान करता है। समय के इतना बदल जाने पर भी कालिदास की रचनाओं का अवमूल्यन नहीं हो सका।

इस प्रकार प्रतिमान वह भी है जो कविता की पहचान कराना है और प्रतिमान वह भी है जो मूल्यांकन के काम आता है। इन दोनों के साथ प्रतिमान वह भी है जिसकी चर्चा रीति-ग्रंथों या लक्षण-ग्रंथों में मिलती है। इन सब में तीसरा प्रतिमान सब पूछा जाय तो नवनिर्मित कृति के संदर्भ में प्रतिमान ही नहीं है। वह तो प्रतिभा-विहीन अर्थात् अभ्यासाधियों के हाथ की बसाखी है।

तीसरे प्रकार के प्रतिमान के विषय में जो मेरी धारणा है—उसका आशय स्पष्ट करना आवश्यक है। रीति-ग्रंथों या लक्षण-ग्रंथों में जिन प्रतिमानों का उल्लेख है या सौंदर्य के मापदंडों की चर्चा है, उसके विषय में दो सभावनाएँ

है—एक तो यह कि क्या ये निरपेक्ष रूप से आविष्कृत हैं या लक्ष्य अथवा प्रतिमेय रचनाओं की अपेक्षा से ? बौद्धिक या बुद्धि की परिधि में निरपेक्ष नाम की कोई वस्तु नहीं होती, फलतः उस प्रतिमान को पूर्ववर्ती प्रतिमेय की अपेक्षा में ही सृष्ट अथवा आविष्कृत मानना होगा। इस प्रकार प्रतिमेयान्तर-व्युत्पत्ति-प्रतिमान का यदि मेयान्तर पर संचार किया जाय तो संभव ही नहीं, निश्चय भी है कि नव-सृष्ट प्रातिभ-कृति की तमाम काव्योचित संभावनाएँ और उपलब्धियाँ अनाकलित रह जायँगी। समस्त प्रातिभ सृष्टियाँ अपने में अभूतपूर्व होती हैं, फलतः उनमें अनाविष्कृत कलोचित भंगिमाएँ रहती हैं। उनका समाकलन उन्हीं रचनाओं में निहित प्रतिमानों से संभव है। ये प्रतिमान व्यष्टिभेद में भिन्न-भिन्न होते हैं, पर अपनी सामान्यरूपता में तंत्रगत व्यवस्था के आकार में सामान्य भी। इस प्रकार सैद्धांतिक ग्रंथों में निरूपित प्रतिमानों की इसी स्थिति को समझकर सैद्धांतिक प्रतिमानों की चर्चा करने वाले आचार्यों ने भी कह दिया है कि सर्जक और समीक्षक दोनों को कलोचित आकर्षण या सौंदर्य को पूर्ण करने में अपेक्षित व्यवस्था या प्रतिमान का आविष्कार या उपयोग अपनी सूझबूझ से करना चाहिए—चली आती हुई लकीरों के आधार पर नहीं। कुछ ऐसे सैद्धांतिक प्रतिमान भी हैं जो रचना-प्रक्रिया की तंत्रगत सामान्यरूपता ही प्रकृति के अनुरूप हैं, अतः उनका उपयोग तंत्रगत निःसंग विश्लेषण में किया भी जा सकता है। अपने रूढ़ रूपों और उपरूपों की सह में निहित अलंकार, भाव, ध्वनि, वक्रता और औचित्य ऐसे ही तंत्रगत सामान्य प्रतिमान हैं। अतः अभिव्यक्ति की प्रभावशीलता के विश्लेषण में इनका और इन जैसे का उपयोग किया जाता है।

उपर्युक्त त्रिविध प्रतिमानों में से प्रथम की बात तो ही चुकी है संप्रति, अवशिष्ट दो की बात शेष है। दूसरा प्रतिमान वह है जिससे 'कविता' की पहचान होती है। कविता मात्र जिस सर्वानुगत सामान्य ढाँचे से पहचानी जाती है, वह है—सर्जनात्मक अनुभूति का सटीक शब्दों के माध्यम से अभिव्यक्त होना। आनन्दवर्द्धन ने इसी की प्रत्यभिज्ञा 'ध्वनि' के रूप में की थी और कुंतक ने 'वक्रोक्ति' रूप में। स्वच्छदतावादी समीक्षक कवि पंत ने 'चित्रभाषा' के रूप में उसी को पहचाना था, प्रयोगवादी उसी 'सटीक' की खोज में थे और नकेनवादी ने दूकवाक्यदीया प्रणाली के रूप में 'सही नाम' की ओर संकेत उसी आशय से किया था। आज 'अकविता' का पक्षधर श्याम परमार भी कला की सार्थकता 'सही शीर्षक' ढूँढ निकालने में करता है। निकट अतीत में प्रकाशित आवेग के 'समकालीन कविता की पहचान' शीर्षक विशेषांक में

ऋतुराज ने अपनी ही कविता की समीक्षा करते हुये प्रतिमान की बात की है और सार्त्र का साक्ष्य देते हुये कहा है—‘कविता को इसी आधार पर जाँचना अधिक ठीक रहेगा—क्या इसकी आन्तरिक बुनावट भाषा या इमेजरी इसमें घटित एक्शन को प्रभावशाली ढंग से ला पाती है या नहीं ? वस्तु स्थिति और उसके प्रति ईमानदार रख इसमें है या नहीं । ‘स्पष्ट है’ इस प्रतिमान में भी वही हजार वर्ष से भी पुरानी कही गई बात स्वतः स्फूर्त ढंग से दुहराई गई है । यह प्रतिमान ऐसा प्रतिमान है जिसके आधार पर ‘कविता’ सदा पहचानी जाती रही है ।

तीसरा अवशिष्ट प्रतिमान है मूल्यांकन का । मेरी धारणा यह है कि मूल्य का सम्बन्ध ‘वस्तु’ में ही जोड़ा जाना चाहिये । कला या तन्त्र पक्ष से ‘कविता’ का सबसे बड़ा मूल्य यही है कि वह ‘कविता’ हो और कुछ नहीं । कविता अपनी कलात्मक अभिव्यक्ति की सम्पूर्णता में जीवन और समाज की दृष्टि से उपयोगी या अनुपयोगी भी हो सकती है । भारतीय क्लैसिकल चिन्तन का वस्तुपक्षीय मूल्यवान प्रतिमान रसात्मक था—सारे चिन्तन में जोड़ घटाव के बाद अवशिष्ट स्थिर एव उत्कृष्ट जीवन मूल्य के रूप में । बात यह है कि धर्म तथा अध्यात्म से नियंत्रित विश्वमानस के सन्दर्भ में ‘भारतीय’ मानस आत्मोपलब्धि को सबसे बड़ा मूल्य मानता था, उससे बड़ा कोई मूल्य नहीं था और ‘आत्मा’ के लिये ‘रसो वै सः’ की श्रुति रही है । काव्य में रसोपलब्धि को सबसे बड़ा मूल्य माना गया । जीवन और समाज का सन्दर्भ होने के ही कारण औचित्य, जो सामाजिकता का पर्याय है, रस सामग्री की जान मानी गई । तन्त्र पक्ष से वह औचित्य क्षेमेन्द्र के शब्दों में ‘आनुकूल्य विधान’ मात्र था ।

‘विज्ञान’ के प्रभाव ने समस्त विश्व मानस को जाने अतजाने प्रभावित किया और धर्म तथा अध्यात्ममूलक तमाम मान्यताओं को निरस्त और शिथिल किया । हिन्दी साहित्य के सन्दर्भ में वस्तु पक्षीय मूल्यांकन की ओर में सोचते हुये उल्लेखनीय मोड़ देने वाले आचार्य हैं—रामचन्द्र शुक्ल । इनका स्पष्ट उद्घोष है कि साहित्य या काव्य के क्षेत्र से अध्यात्म शब्द को निकाल कर बाहर फेंक देना चाहिये । ‘विश्व साहित्य’ की भूमिका से स्पष्ट है कि शुक्ल जी विज्ञान की विभिन्न शाखाओं से सृष्टि के सम्बन्ध में विकासवादी सिद्धान्त से और कुल मिलाकर ‘बुद्धिवाद’ से कितना प्रभावित थे । उन्होंने स्पष्ट स्वीकार किया है कि काव्य का सम्बन्ध मनोमय कोष से है, उसमें ऊपर नहीं । मन का सम्बन्ध मनोमय कोष से है, मनोवेग या भावनाओं से है, अतः रसात्मक

प्रतिमान को स्वीकार तो किया शुक्ल जी ने भी परन्तु उसका वह स्वरूप नहीं रहा जो शान्त्रीय युग में था ।

इनका रसात्मक प्रतिमान मनोविज्ञान तथा निजी लोकमांगलिक दृष्टि पर प्रतिष्ठित था—अध्यात्म और तन्मूलक दार्शनिक मान्यताओं पर नहीं । इसमें द्विवेदीयुगीन वृत्ति-परिष्कार-परक नैतिकता का स्वर मुखर है । शुक्ल जी की दृष्टि में प्रत्यक्ष चक्षुशोचर तथा मनोगोचर 'लोक' से न बड़ी बड़ी सत्ता है और न उसकी व्यवस्था और स्थिति के लिए अपेक्षित मूल्यों से बड़ा कोई मूल्य । मानव जीवन का चूडान्त उत्कर्ष उनकी दृष्टि में व्यक्ति सत्ता का लोक सत्ता में विलयन ही था—और शुक्ल जी की दृष्टि में यही रसात्मक मानस दशा थी । इसी मूल्यांकन प्रतिमान पर शुक्ल जी ने सभी पुराने तथा नए साहित्य को कसा । फलतः कतिपय परम्परागत मान्यताएँ उलट गईं और कतिपय नई स्थापित हुईं । परम्परा के साहित्यकाण्ड के सूर और उडुगन सूरदास और केशव का अवमूल्यन हुआ और जायसी, तुलसी, घनानन्द तथा पत का सर्वर्धन ।

शुक्ल जी के इस प्रतिमान-परिष्कार के सदर्थ में यह प्रश्न उठाया जा सकता है कि सूर की विरह-व्यजना को तुलसी की विरह-व्यजना की अपेक्षा हलका और उपहासास्पद निरूपित करने वाले शुक्ल जी समीक्षक-धर्म निवाह रहे हैं या युग-धर्म ? समीक्षक मूलसंवेदना का साक्षात्कार करता है और पठक को तथ्यों से अवगत कराता है—मूल कृति की आकृति में अपनी ओर से आँख-कान लगाकर उसकी प्रत्यभिज्ञा में बाधक नहीं बनता । वह संवेदना के घटक अवयवों—भाव तथा विचार दोनों—को आनन्दवर्द्धन के शब्दों में "बुद्धीतत्वार्थ दर्शिन्याम्" (न कि "नवनवोन्मेषशालिन्याम्) उभार लेता है और ज्यों का त्यों रख देता है । शुक्ल जी ने बल्लभाचार्य की दृष्टि को हटाकर लोकमांगलिक दृष्टि को जोड़ दिया है, फलतः गोपियों का साम्प्रदायिक पलकान्तर-वियोग उन्हें उपहासास्पद और हलका लग रहा है ।

छायावादी समीक्षकों और कवियों ने शुक्ल जी के नीति-गर्भ मूल्यांकनोप-योगी रसात्मक प्रतिमान को अस्वीकार कर दिया और अध्यात्म तथा रहस्य की पीठिका पर प्रतिष्ठित होने वाले निरपेक्ष सौंदर्य तथा आनन्द को काव्य के सर्वोच्च मूल्य के रूप में पुनः प्रतिष्ठित किया । वस्तुतः देखा जाय तो आरम्भ में इस धारा के शक्त समीक्षकों ने परम्परागत समस्त प्रतिमानों को सर्जनात्मक प्रतिभा की माप के लिए अपर्याप्त ठहराया पर ज्यों-ज्यों उनमें थिराहट आती

गई और जीवन, समाज और परम्परा का संदर्भ गहराता गया, रसात्मक तथा ध्वन्यात्मक प्रतिमानों का छायावादी रचनाओं के संदर्भ में भी उनकी संभावनाओं में यथोचित परिष्कार के साथ ग्रहण किया। शुक्ल जी ने रसात्मक मनोदशा को, सात्विक मनोदशा को अपने आप में कोई मूल्यवान या सार्थक बात न मानकर मानवोचित कर्तव्य प्रेरक के रूप में मूल्यवान कहा था। रसात्मकता उनकी दृष्टि में साधन थी, साध्य नहीं। उन्होंने काव्य की परि समाप्ति चर्चणविश्रांति में नहीं, कर्तव्य विश्रांति में मानी थी। रसात्मक प्रतिमान की अध्यात्ममूलक दार्शनिकता को अपदस्थ कर बुद्धि और विज्ञान का सहारा लिया था। मनोमय और विज्ञानमय कोशों के बीच ही कारयित्री तथा भावयित्री की क्रिया को सीमित कर दिया था। इसके साथ ही रसात्मकता के लिए अपेक्षित विभावचित्रण और संदर्भ-कल्पना को महत्त्व दिया था। छायावादी कवि और चिंतकों की विशेषता यह थी कि उनमें नवजागरण की राष्ट्रीय चेतना नितान्त तीव्र और प्रखर होने के साथ-साथ भारत के साथ भावात्मक भूमिका पर समग्र रूप में जुड़ी थी, वे भारत के आध्यात्मिक व्यक्तित्व को अपनी प्रकृति वश छोड़ नहीं सकते थे। अतः मध्यकाल की रूढ़ियों के जाल को चीरते हुए उनकी दृष्टि अतीत के जीवन मूल्यों की ओर गई। अपने समय के संदर्भ में इन लोगों ने उन मूल्यों की संभावनाओं का साक्षात्कार किया और उनके साथ अध्यात्ममूलक मूल्यों को पुनरुज्जीवित किया। आप चाहे तो इसे उग्र राष्ट्रीयतावाद कह सकते हैं।

इस संदर्भ में इन छायावादी कवियों और चिंतकों ने भी आत्मोपलब्धि को पुनः मूल्यवान घोषित किया और रसात्मकता या आत्मा के धरातल पर निरपेक्ष सौंदर्य तथा आनंद को जीवन का सर्वोच्च मूल्य बताया और उसकी दार्शनिक पुष्टि भी की। 'कर्तव्य-विश्रांति' की जगह चर्चण-विश्रांति को इन लोगों ने पुनः प्रतिष्ठित किया। जहाँ शुक्ल जी ने अपनी वस्तुमुखी और लोकभंगलमुखी दृष्टि से काव्य में विभाव-चित्रण और तदर्थ कल्पना को महत्त्व दिया था, वहाँ छायावादियों ने अपनी प्रकृति के अनुरूप भाव-व्यंजन, आत्माभिव्यजन के संदर्भ में कल्पनाप्रसूत सौंदर्य छवियों को महत्त्व दिया। ये ही मूल्य कवित्व के निकष बने। भाव के धरातल पर शुक्ल जी ने भी प्रेम और करुणा को बीज-भाव कहा था और मानवीय कर्तव्य के संदर्भ में उन्हें सर्वाधिक मूल्यवान कहा था। इन दोनों में से अन्यतर प्रेरित भावनाएँ सदा ही मूल्यवान मानी गईं। छायावादी काव्य में भी प्रेम और करुणा का गान हुआ। करुणा को मान-चत्ता के सिर की रोली कहा गया। पर जो तरल भावमय व्यक्तित्व की

वक्र एवम् ध्वन्यात्मक व्यंजन-भूमिका छायावाद में है, वह द्विवेदीयुगीन रचना में कहीं ?

प्रगतिवादी धारा के मूल्यांकनोपयोगी प्रतिमान के रूप में यहाँ भी रसात्मक प्रतिमान का कम यशोगान नहीं हुआ। वह यहाँ भी ग्राह्य हुआ पर कतिपय नियंत्रणों के साथ। शुक्ली जी सम्मत रसात्मक प्रतिमान के साथ (कुछ बातों को छोड़कर) प्रगतिवाद के संदर्भ में गृहीत रसात्मकता को जोड़कर देखा जा सकता है। प्रगतिवादी समीक्षक डॉ० रामविलास शर्मा का कहना है कि रसात्मक प्रतिमान उनके बड़े काम का है, पर उसे केवल कुछ खानों में बाँटकर रखना उचित नहीं है। दूसरे यह साहित्य और उसकी वैचारिक पीठिका लोक को ही महत्व देती है, लोकातीत आत्मा को नहीं। इसीलिए इस साहित्य का भी लक्ष्य मनोवेग को उत्तेजित कर समाज की शक्ति को निगतिशील तत्वों के धर्षण तथा प्रगतिशील तत्वों के कार्यान्वयन में है। अतः इनकी रसात्मकता का संबन्ध समुचे समाज से नहीं प्रत्युत समाज की प्रगतिशील सभावनाओं से संबन्धित सर्वहारा वर्ग के ही सामूहिक भाव से हो पाता है। पूर्ववर्ती प्रतिमानों की अपेक्षा इस धारा ने अपना मूल्यवादी स्वर इतना उदग्र और उद्ग्रीव कर दिया कि सौन्दर्य और उपयोगिता पर्यायवाची ही मान लिए गए। संभव है, इस धारा की रचनाओं में कलात्मक निखार की सभावनाएँ इसीलिए पूर्णतः उभर न पाई हों।

प्रगतिवाद के साथ-साथ इसीलिए उसकी विचारधारा से सहमत होते हुए भी कलात्मक तंत्रपक्ष से असन्तुष्ट रचनाकारों ने अपना तत्रगत प्रस्थान ही अलग कर लिया। विज्ञान के प्रभाव में 'सत्यान्वेषी' चिंतक भी 'भावुकता-तिरेक' तथा बद्धमूल 'दृष्टि विशेष' को सत्य की प्राप्ति में अवरोधक घोषित करते हुए 'प्रयोग' का प्रस्थान ढूँढने लगे। इन लोगों ने विभिन्न रूपों में बदलकर फिर भी अस्तित्वकामी रसात्मक प्रतिमान को युग और व्यक्ति की मानसिक बनावट तथा बुनावट के परिप्रेक्ष्य में अपर्याप्त ही नहीं, असंभव भी कहा। शुक्ल जी को अपने पूर्वज के रूप में प्रगतिवादियों ने ही नहीं, 'प्रयोग' और नई-कविता के विचारकों ने भी रेखांकित किया। इन लोगों का कहना है कि रसात्मक अनुभूति के लिए व्यक्तित्व का विलयन शर्त है और सत्यान्वेषी के लिए उसका बनाए रखना आवश्यक है। सहअनुभूति की बात इसी रस-विरोधी स्वर में डॉ० जगदीश गुप्त ने की थी। सजग व्यक्तित्व ही सत्यान्वेषी हो सकता है। 'सत्य' पर परदा डालने वाली समस्त परस्परगत धारणाएँ इनके लिए अमान्य

थी—जमी हुई सारी दृष्टियाँ उपेक्षणीय थी। इन लोगों ने विज्ञान-प्रसूत मान्यताओं के आलोक में लोक से संबंध बनाने की पहल की और सबध को काव्याभिव्यक्ति के लिए रागात्मक भी। इनके यहाँ सब कुछ अभी 'प्रयोग' में ही है, अतः जहाँ जीवन का लक्ष्य ही और उसका दर्शन ही अनिश्चित है, 'प्रयोग'-काल में है, वहाँ 'मूल्य' की बात क्या की जाय? वहाँ सबसे बड़ा मूल्य यही है कि भोगे हुए सत्य को ईमानदारी के साथ सटीक शब्दों में व्यक्त किया जाय। इस प्रकार इन्होंने अनुभूत सत्य को ही सर्वाधिक महत्त्व दिया, वह 'सत्य' साधारण से असाधारण होकर पुनः साधारण बनना चाहता है और तदर्थ रचयिता मॉजि हुए माध्यम को ही अपनाता है या महत्त्व देता है। वस्तुगत मूल्य की अनिश्चित स्थिति में तंत्रगत मूल्य जो समीक्षण का प्रतिमान है (मूल्यांकन का नहीं) वही अपनाया जा रहा है। आप चाहे तो इसे 'मूल्यांकन' नहीं भी कह सकते हैं। कह सकते हैं कि अभी यह धारा मूल्यों की तलाश में है। ऋतुराज वाली बात पहले कहीं ही जा चुकी है। भारतीय चिन्तक इस तंत्रगत प्रतिमान को ध्वनिवाद का ही प्रमुख पुनरुत्थान कहना चाहेगा। नागार्जुन, अज्ञेय, मुक्तिबोध तथा शमशेर—सभी 'व्यक्ति सत्य' की अभिव्यक्ति के लिए शब्दों को मॉजने और संघर्ष की बात करते हैं। वस्तुगत मूल्यांकनोपयोगी प्रतिमान की बात उसी धारा के लिए की जानी चाहिए जो उपलब्धि बन गई हो। जिस धारा का लक्ष्य ही अनिर्धारित है, इसके लिए उपलब्धि की बात किस प्रकार की जाय? जो धारा अभी परिपक्व होने की प्रक्रिया में है—जिसकी लवाई, चौड़ाई, ऊँचाई तथा गहराई अभी तय नहीं हो पाई है, उसके लिए प्रतिमान की बात क्या की जाय?

नई चेतना परम्परागत मूल्यों से विद्रोह कर के पृथक् हुई थी। यह थिराहट आने पर जब वह पुनः अपने को इलियट की भाँति 'परम्परा' और 'परम्परागत मूल्यों' से जोड़ने की ओर मुड़ गई तब उसकी संतति ने उससे पुनः विद्रोह किया और अपना अलग प्रस्थान लाना चाहा—उसे परम्परा से सर्वतोमुखी विच्छिन्न करने के लक्ष्य में 'अ-प्रस्थान' कहना चाहा। वास्तव में प्राक् स्वातन्त्र्य-काल में स्वातन्त्र्य-लाभ लक्ष्य था और उसके लिए त्याग आदि सामाजिक तथा राष्ट्रीय मूल्य व्यवहार में जीवित थे। स्वातन्त्र्य-लाभ के अनन्तर 'शक्ति' एवं 'सत्ता' के केन्द्रों ने अपने को 'सामाजिकता' की ओर से 'व्यक्ति' की ओर, त्याग की ओर से 'माँग' की ओर केंद्रित करना आरम्भ किया। परिणाम यह हुआ कि 'सामाजिकता' से 'व्यक्ति' की ओर केन्द्रण का एक दुर्निवार प्रवाह ही चल

पड़ा। समाज के संधारक मूल्य या तो नकाब बन कर वाणी तक ही सीमित रह गए या प्रतिक्रिया में थूके थुत्कारे जाने लगे। परम्परागत मूल्य जीवन से हटने लगे और नए मूल्यों के आविर्भाव का द्वार ही बन्द हो गया। 'व्यक्ति' से 'समाज' की ओर प्रस्थान में ही संघटन-सश्लेष तथा आकर्षण है और 'समाज' से 'व्यक्ति' की ओर आने में विघटन, विश्लेष तथा विकर्षण। आज आमने-सामने जो दो दल हैं, उनमें से एक सत्ताधर और शक्तिधर है तथा दूसरा उनके स्वार्थों की चक्की में पिसने वाला मानस। इस मानस से जो भोगा हुआ सत्य निकलेगा, वह प्रतिक्रिया का ही होगा। यही कारण है कि आज कविता 'हाथों की छटपटाहट' कही जाने लगी है। इस स्थिति में आस्था के गीत कम और अनास्था के गीत ज्यादा गाए जाने लगे हैं। आस्था और भावना का गायक 'अनास्था' और 'विद्रोह' के गायक से विरोधी शिविर में आता जा रहा है। सवाल आस्था और भावना के संदर्भ में रचना करने वाले के लिए मूल्य का नहीं है। सवाल अनास्था और विद्रोह की कविता के लिए वस्तुगत मूल्याकनोपयोगी प्रतिमान की है। सत्ता और शक्ति की नकाबधर चक्की में पिसते और खौलते हुए युवारक्त ने प्रतिक्रियागर्भ रचनाओं में समाज की विद्रूपता और विघटन के प्रति कही व्यंग्य और कही आक्रोश व्यक्त किए, कहीं विसंगति और दरारें विनिर्दिष्ट कीं। विद्रोह और निषेध ही इनके नारे बने। सो इस कथ्य का मूल्य अपनी इमानदार व्यजना में इतना ही है कि वह जमे और जड़कल्प मूल्यों को वेग के साथ या तो पुनः जीवन से जोड़ने की ओर समाज को उन्मुख करे अथवा नए मूल्य की पीठिका बने। सृष्टि अपने ध्वंस में रचना का एक पक्ष ही व्यक्त करती है। शर्त इतनी ही है कि यदि इस ध्वंसात्मक वृत्ति का लक्ष्य रचना हो, तो रचना की दृष्टि से किया गया संहार भी बड़ा ही मूल्यवान् है। नई चेतना के काव्य का मूल्याकन संप्रति इसी दृष्टि से हो सकता है कि रचना की मच्ची आग उससे लिखवा रही है या सस्ते यज्ञ की दलवादी भूख ?

बारह | समीक्षण और मूल्यांकन

कोई कोई पण्डितमन्य पूर्व सूरियो के साक्ष्य पर और कोई स्वयम् के बल पर समीक्षण तथा मूल्यांकन दोनों को एक समझते हैं। मेरा विचार इनसे भिन्न है। मैं यह मानता हूँ कि समीक्षण का संबंध प्रस्तुत सद्भ में रचनात्मक कृति से है। समीक्षण के लिए जिस तरह की प्रतिभा अथवा बौद्धिक क्षमता की आवश्यकता होती है—आनन्दवर्द्धन के शब्दों में वह 'तत्त्वार्थदर्शिनी' है, जो पहले से है। आलोचक उसी के तात्त्विक ग्रहण में क्षम है। रचना में पहले से दो ही सामग्री है—संवेदन और तदनु रूप प्रकाशनक्षम उपकरण। संवेदन में भी दो अवयव हैं—भाव तथा विचार। उपकरण में इनकी प्रकाशक सामग्री है। समीक्षक रचयिता के साथ तादात्म्यापन्न होता हुआ सर्वप्रथम इसी 'संवेदन' का ग्रहण करता है और फलतः तत्त्वार्थदर्शी कहा जाता है। तत्पश्चात् वह यह देखता है कि 'संवेदन' और 'माध्यम सामग्री'—दोनों के बीच प्रेषणीयता के घरातल पर 'अपरिवृत्तसह आनुरूप्य' है या नहीं? अपरिवृत्तसह आनुरूप्य से हमारा तात्पर्य यह है कि प्रकाश्य= संवेदन और प्रकाशक सामग्री ऐसे अविच्छेद्य रूप में समरस हो कि इनमें से किसी को भी रंचमात्र पर्याय प्रयोग से स्थानान्तरित न किया जा सके। इसीलिए वयस्क रचना के निकष रूप में प्रायः मर्मज्ञ जन कहा करते हैं कि उसका 'अनुवाद' नहीं हो सकता। इस आनुरूप्य परीक्षण में समीक्षक को 'तटस्थ' भी होना पड़ता है। आनुरूप्य परीक्षण के द्वारा समीक्षक अभिव्यक्ति की क्षमता और कमजोरी का भी इच्छा कर सकता जाता है। इस क्षमता और कमजोरी का इच्छा करने के लिए यदि हमने क्रमागत प्रतिमान का सहारा लिया, पूर्वलब्ध प्रतिमेय से प्राप्त प्रतिमान का प्रयोग किया तो संभव है कि आलोच्य वयस्क कृति की कलोचित संभावनाओं का अनाकलन कर जाय। कारण, प्रत्येक रचनात्मक वयस्क कृति का प्रतिमान प्रातिभ-सृष्टि होने के कारण उसके अपने सर्ग से निकलता है। प्रतिमान रचनात्मक कृति में निहित व्यवस्था या कलागत बुद्धिपक्ष का ही नामान्तर है। समीक्षक अपना क्षेत्र इसी कलागत बुद्धि पक्ष या व्यवस्था के परीक्षण तक सीमित रखता है।

वह कहता है कि कवि या रचयिता की रचना सामाजिक है। कारण, वह भाषा के सहारे 'व्यक्ति' से निकल 'समाज' के साथ अपना सम्बन्ध करती है, आसाधारण से 'साधारण' बनना चाहती है। सामाजिक बनने की आकांक्षा रखने वाला 'विकर्षण' या 'विघटन'-कारी तत्वों को नहीं, विपरीत इसके 'आकर्षण' या 'सघटन'-कारी तत्वों को अपनाता है। आकर्षण जहाँ होगा, सौंदर्य वहाँ होगा और सौंदर्य जहाँ होगा, व्यवस्था वहाँ होगी। 'व्यवस्था' यदि अपरिधृतसह आनुसूच्य से सम्पन्न है तो वही उस कृति का शक्त प्रतिमान है। प्रतिमानान्तर लब्ध प्रतिमान मेयान्तर के लिए अनुपयोगी और अपर्याप्त है—
 अर्त यह है कि वह आलोच्य कृति 'वयस्क' हो।

अब सवाल यह है कि 'सौंदर्य' केवल 'अभिव्यक्ति' में है या 'संवेदन' में भी? 'संवेदन' में यदि सौंदर्य हो भी अपनी सामाजिकता में तथापि दूसरा प्रश्न यह है कि व्यावहारिक और कलात्मक सौंदर्य में कोई अंतर है या नहीं? रिचार्ड्स का विचार है कि सौंदर्य जैसी कोई वृत्ति है ही नहीं—यह तो एक आरोपित धर्म और संज्ञा है। जीवन में सुन्दर या आनन्दकर नाम की वस्तु एक ही है—और वह है वस्तुतः मानव-वृत्तियों का व्यवस्थितकरण। वह चाहे व्यवहार हो या काव्य, इसी स्थिति को हम सुन्दर अथवा आनंद कहते हैं—इसके अतिरिक्त और कुछ नहीं। अभिव्यक्ति भी सुन्दर है तो इसीलिए और संवेदन घटक अवयव भी सुन्दर है तो इसीलिए। मूल प्रतिमान है—वृत्तियों में सामंजस्य। जो संवेदन या सामग्री जितनी मात्रा में यह कार्य कर सके, वह उतनी ही मूल्यवान् है। कृति के समीक्षण का अभिप्राय इस प्रकार यही मूल्यांकन है—
 फलतः समीक्षण और मूल्यांकन में कोई अंतर नहीं। रिचार्ड्स इतना अवश्य मानता है कि कलाकृतियाँ हम तनाव के युग में वृत्तिसामंजस्य का मूल्यवान् स्रोत हैं, जिसके कारण मनुष्य का व्यक्तित्व विघटित होने से बच जाता है। रिचार्ड्स की यह स्थापना मनोविज्ञान की विशेष निष्पत्तियों के आलोक में निर्धारित कला सृष्टि की रचना-प्रक्रिया से सम्बद्ध है। उसकी मान्यता ही है कि कलाकृति एक भावात्मक परिणति है—स्थिति विशेष के मानस की प्रसूति है। यह स्थिति विशेष और कुछ नहीं, वृत्तियों का सामंजस्य ही है। इसीलिए उसके शब्दों में 'अर्थ' का 'अर्थ' वह नहीं है जो वस्तुवादियों के यहाँ है। उसके यहाँ 'अर्थ' का 'अर्थ' है—भाव विशेष। उसकी अभिव्यक्ति में प्रयुक्त 'अर्थ' वस्तुवादी और व्यावहारिक दृष्टि से 'सत्य' या 'मिथ्या' होने की अपेक्षा नहीं रखते।

रिचार्ड्स की इन मान्यताओं के विषय में अब और अधिक कुछ कहने की आवश्यकता इसलिए नहीं है कि उसने जिन मनोवैज्ञानिक निष्पत्तियों पर अपनी मान्यताएँ खड़ी कर रखी थी, वे परवर्ती निष्पत्तियों के आलोक में अमान्य हो चुकी हैं। स्वयम् मनोविज्ञान की अत्यान्व्य निष्पत्तियाँ विज्ञान की अन्य शाखाओं के आलोक में असंगत या विरुद्ध पड़ जाती हैं। अतः रिचार्ड्स की दुहाई देकर जो लोग समीकरण तथा मूल्यांकन को एक कहना चाहते हैं, वे स्वतः सोचें कि उनका यह कहना कहाँ तक ठीक है।

बात जो भी कहेगा, वह किसी न किसी दृष्टि से या अपेक्षाबुद्धि में कहेगा और अपेक्षा अपने आप में अंतिम या निरपेक्ष में स्वभावतः विरुद्ध है। इसलिए मैं जो कुछ कहने जा रहा हूँ वह भी अंतिम नहीं हो सकता, यह ठीक है; तथापि अत्र तक जो कुछ अपेक्षाकृत सही जान पड़ता है, वह तो कह ही सकता हूँ।

इस संबन्ध में मूल प्रश्न यह है कि संवेदन घटक अवयवों के सौंदर्य-असौंदर्य की अपेक्षा न करके भी क्या अभिव्यक्ति या अभिव्यक्ति-सामग्री 'सुन्दर' हो सकती है? मैं तो मानता हूँ कि सौंदर्य का सर्वाधिक शक्त प्रतिमान है सवाद—स्वयिता और पाठक का मानस सवाद। पुरातन भारतीय आचार्यों ने इसे 'तन्मयीभवन्' के नाम से भी कहा है। पाठक के मनोमुकुर का विशदीकरण इसी संवाद से होता है। स्वयिता अपनी नवतामयी प्रतिभा के बल पर जिस कुछ और ही 'आदर्श या यथार्थ' की स्वकीय अनुभूति (या संवेदन) को शक्त अभिव्यक्ति दे-देता है, वह स्वयं में चाहे मूल्यवान् हो या नहीं पर शक्त अभिव्यक्ति के कारण अपनी 'नवता' में सवादरमक प्रतीति के बल पर आकर्षक और आह्लादक हो जायगी। यह मानवीय स्वभाव में है कि वह आत्मविस्तार में सौंदर्य और आह्लाद पाता है। सवाद इसी आत्मविस्तार का माध्यम है। इस आत्मविस्तार को मनोविस्तार भी कहा जा सकता है। इस प्रकार मैं तो यह समझता हूँ कि कला की अपनी विशेषता—असाधारण विशेषता हूँ तो अभिव्यक्ति में ही है। कारण, यह कलात्मक अभिव्यक्ति ही है जो आह्लाद या सौंदर्यपर्यवसायी 'सवाद' दशा तक ग्राहक को पहुँचाती है। भट्ट नायक की काव्य-सामग्रीगत मावुकता और अभिनव गुण की व्यञ्जकता यही तो है।

मूल्यवत्ता और कलात्मक सौंदर्य में मैं अंतर मानता हूँ। मूल्यवत्ता जीवन और समाज के संबन्ध में उपयोगिता का ही नामान्तर है। कलात्मक सौंदर्य जीवन और समाज के संबन्ध में अनुपयोगी भी हो सकता है—फलतः मूल्यवान् नहीं हो सकता। वर्ण्य या संवेदनगत सौंदर्य शक्त अभिव्यक्ति के कारण अनुरूप

संवाद उत्पादनवश है—जबकि उसकी मूल्यावत्ता जीवन और समाज के संदर्भ की उपयोगिता पर है। दूसरी बात यह भी है कि काव्य का वर्ण्य कुछ भी हो सकता है, पर उपयोगी या अनुपयोगी सब कुछ नहीं हो सकता। रहा यह कि उपयोगिता का दृष्टि से ही काव्य लिखा जाना चाहिए—ऐसा निर्णय मेरी दृष्टि में निःसंदेह कला-जगत् की स्वायत्तता पर व्यवहार-जगत् का आक्रमण है।

एक बात अवश्य इस मंदर्भ में विचारणीय है और वह यह कि काव्य में सब कुछ—सुकृति तथा विकृति—वर्ण्य है। सुकृति तो सामाजिक होने से उचित और उपयोगी होगी ही, रही यथार्थ की भांगी हुई विकृतियों का ईमानदार अभिव्यजन, उसकी कोई सीमा है कला के स्वायत्तता-विचार के संदर्भ में या नहीं? मैं यह मानता हूँ कि यदि कवि उन विकृतियों पर रचनात्मक प्रवृत्ति के कारण अपनी प्रतिक्रिया व्यक्त करता है और उन्हें उर्रेहता है, तो वे भी उपयोगी हैं। आखिर, आज का अप्रतिबद्ध युवा मानस भी विकृतियों पर क्यों झुंझलाता है? इसीलिए न कि उसके मनोगत आदर्शमय संस्कारों से वह सर्वथा बेमेल जान पड़ता है। झुंझलाहट मात्र बेमेलपन पर ही होती है। रहा यह कि जहाँ संस्कार ही न हों, वहाँ तो विघटनकारी वृत्तियों का अनियंत्रित और अराजक समुच्छलन ही उसे समझना चाहिए। वहाँ की अभिव्यक्ति में भी संयम और व्यवस्था का अभाव होगा। जिसकी आस्था-निष्ठा सर्जनात्मक संवेदन से हट गई, उसकी अभिव्यक्ति से हांगी ही—इसकी क्या गारंटी? फिर जो सब तरफ अप्रतिबद्धता की ही बात करना हो, उसका तो कोई ठिकाना ही नहीं।

फिर कला की स्वायत्तता भी निःसीम नहीं है। रचयिता की रचनात्मक प्रवृत्ति उसकी सीमा है। इसी पीठिका पर कलात्मक सृष्टि का उद्भव ग्राह्य है। अभिव्यक्ति का परिपूर्णता ही कला या काव्य मान भी लिया जाय तब भी उसे कला या काव्य तभी कहना समुचित होगा जब उसकी मनोमयी पीठिका रचनात्मक हो। कारण, अभिव्यग्य से हटकर भी यदि अभिव्यक्ति की बात करे तब भी उसे रचना का परिणत रूप होने से रचनात्मक तो कहा ही जायगा। दूसरे यह कि रचना-प्रक्रिया के चिन्तको ने निर्माण के घरातल पर तत्त्वतः अभिव्यक्ति और अभिव्यग्य को वैसे ही अविच्छेद्य माना है जैसे शब्द और अर्थ को। अतः जो लोग अभिव्यक्ति को ही कला कहते हैं उनकी दृष्टि से भी 'अभिव्यग्य' अपनी अरचनात्मकता में ग्राह्य नहीं है। अतः 'समीक्षण' में केवल अभिव्यक्ति और अभिव्यग्य की अपरिवृत्तिसह

आनुरूप्य ही विवेच्य है। समीक्षण की यही सीमा है। मूल्याकन इससे भिन्न वस्तु है।

जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, 'मूल्य' जीवन और समाज के संदर्भ में वस्तुगत उपयोगिता का नामान्तर है। व्यावहारिक जगत् में अभिव्यक्ति नहीं अभिव्यंग्य योगक्षेमवह होता है। अतः अभिव्यक्ति की नहीं, अभिव्यंग्य या वस्तु का ही मूल्य होता है। व्यवहार में अभिव्यक्ति भी मूल्यवान् हो सकती है—वशर्ते कि उसी के कारण योगक्षेम निष्पन्न हुआ हो, भले ही वह अभिव्यंग्य के संदर्भ में अपरिवृत्तिशील आनुरूप्यावह हो या न हो। विपरीत इसके कला-जगत् में अभिव्यक्ति का कलात्मक महत्व तभी है जब वह रचनात्मक सन्तो-वृत्ति की पीठिका पर उभरे हुए अभिव्यंग्य के संदर्भ में अपरिवृत्तिसह आनु-रूप्य हो। व्यावहारिक जगत् में मूल्य का संबंध अभिव्यक्ति और अभिव्यंग्य दोनों से हो सकता है—यदि वे जीवन और समाज के संदर्भ में योगक्षेमकर हों। इस प्रकार कृति की मूल्यवत्ता का निर्धारण शुद्ध रूप में व्यावहारिक जगत् के मानों से ही हो सकेगा। इस प्रकार मूल्याकन व्यवहारसिद्ध, मानसापेक्ष है और समीक्षण भावक की तत्त्वार्थदर्शिनी बुद्धि द्वारा गृहीत सवेदन और व्यंजक उपकरण के अपरिवृत्तिसह आनुरूप्य विश्लेषण तक ही सीमित है। पहला निर्ण-यात्मक है जबकि दूसरा निर्णय की सामग्री दे सकता है, पर स्वयम् निर्णयात्मक नहीं है। मूल्याकन जो है उसका ही होता है, समीक्षण आनुरूप्य-परीक्षण के संदर्भ में जो कमी है उसकी ओर भी संकेत कर सकता है। समीक्ष-णार्थ अपेक्षित प्रतिमान समीक्ष्य कृति से ही लिया जा सकता है और वह भावक की अपनी प्रातिभ क्षमता से जबकि मूल्याकन मूल्याहं वस्तु से भिन्न जीवन और समाज में पूर्व सिद्ध प्रतिमान की अपेक्षा करता है। अतः भेरी धारणा तो यही है कि समीक्षण और मूल्याकन भिन्न है—एक नहीं।

यहाँ एक दूसरा प्रश्न यह भी खड़ा किया जा सकता है कि समीक्षण बुद्धि-साध्य है और बुद्धि है अध्यवसायात्मिका अर्थात् विश्लेषण के द्वारा किसी निष्कर्ष तक पहुँचना ही उसका मूल रूप है। बुद्धि का कार्य ही है विश्लेषण द्वारा निष्कर्ष तक पहुँचना। यह निष्कर्ष ही निर्णय है। इस पद्धति से सोचने पर यह मानना ही होगा कि बुद्धि साध्य समीक्षण का निर्णयपर्यवसायी होना आवश्यक और अनिवार्य है। निर्णय खरे और खोटे के रूप में ही करना पड़ेगा और ऐसा किसी अन्य की अपेक्षा में ही संभव है। दो या अनेक की अपेक्षा में आने वाला निर्णय किसी प्रतिमान की अपेक्षा करेगा। प्रतिमान

आलोच्य-गत प्रतिमान या व्यवस्था से भिन्न न होगा, तो खराब या खोटा कहा जायगा किस इतर प्रतिमान की अपेक्षा में ? पर प्रतिमेयान्तरलब्ध प्रतिमान का प्रक्रान्त प्रमेयान्तर पर संचार न्यायोचित नहीं है । इस प्रकार यदि निर्णय और मूल्यांकन एक भी हो तो भी समीक्षा का निर्णयपर्यवसायी होना उचित नहीं है । अमिप्राय यह कि समीक्षण विश्लेषण मात्र है । निर्णयात्मक बनने ही उसकी वस्तुमुखी प्रकृति व्याहत होने लगती है । एक तो हमेशा निर्णय या निष्कर्ष और मूल्यांकन पर्याय होते भी नहीं और ही भी तो भी समीक्षण का तात्पर्यावसायी होना उक्त प्रक्रिया से संगत नहीं है । अंततः निष्कर्ष यह है कि समीक्षण और मूल्यांकन न तो पर्याय ही हैं और न ही समीक्षण का मूल्यांकन-पर्यवसायी होना आवश्यक और अनिवार्य है ।



तेरह | काव्य की आत्मा का प्रश्न और रस की स्थिति

भारतीय चिन्तकों की यह सरणि सी हो गई है कि सार तत्व के चिन्तनसंदर्भ में वे शरीर और आत्मा का रूपक पकड़ लेते हैं। काव्य के संदर्भ में आत्मा का अभिप्राय उस सार तत्व से है जिसके सद्भाव से कवित्व का समुदय और असद्भाव से अनुदय हुआ करता है। औरो का तो पता नहीं, नाट्यशास्त्रकार ने जब यह कहा—“इतिवृत्तु नाट्यस्य शरीर परिकीर्तितम्”, तब निश्चय ही वे नाट्य में आत्मा की स्थिति मानते थे, बात करते थे। नाट्य का इतिवृत्त यदि शरीर है, तो रस निश्चय ही शरीरी या आत्मा के रूप में स्वीकृत किया गया है।

नाट्य के क्षेत्र में ही नहीं, श्रव्य काव्य के क्षेत्र में भी गणेश व्यक्रक देशपांडे ने अपनी यह स्थापना दी है कि भारतीय काव्यशास्त्रियों ने एक स्वर से रस को ही काव्य की आत्मा स्वीकार किया है। स्थापना के पक्ष में उन्होंने प्रचुर तर्क दिए हैं (जिज्ञासु वह देखें)—पर मैं इससे सहमत नहीं हूँ। कारण बहुत से दिए जा सकते हैं, पर यहाँ सबका उल्लेख संभव नहीं। एक बात यह अवश्य है कि जब आचार्यगण स्पष्ट कहते हैं—“अलंकार एव काव्ये प्रधानम्”, “रीतिरात्मा काव्यस्य”, “काव्यस्यात्मा छानि”, “काव्यस्यात्मा स एवायः”, “वक्रोक्तिः काव्यजीवितम्”—तब मुख्यार्थबाध के अभाव में इन्हें लाक्षणिक कैसे मान लिया जाय? रीतिवादी यदि “ओजः कान्तिमती गौडीया” को अतत्त्वभूत रीति-अनात्म तत्त्व कहता है, तो ‘दीप्तरसत्व कान्तिः’ की अवमानना नहीं है? और है तो रस की आत्मरूपता इन्हें किस प्रकार मह्य है? जब कुन्तक स्पष्ट कहते हैं ‘शब्दार्थावलंकार्यौ’, ‘वर्णनाविषयवस्तुनः शरीरमेवालंकार्यतामेवाहर्ति’ अर्थात् शब्दार्थ काव्य का शरीर है और वही अलंकार्य है—तब कैसे कहा जाय कि उनकी दृष्टि में अलंकार्य रस है? जो आचार्य दो-दो जगह अवधारणानर्थक एवकार का प्रयोग करता है, उनके निश्चय पर किस प्रकार संदेह किया जाय? वैसे

कहने के लिए 'औचित्यं रससिद्धस्य स्थिरं काव्य जीवितम्' तथा 'काव्यस्यात्मा चमत्कृतिः' भी कहे गए हैं। पर इनमें दोनों ही रस के मंदर्भ में एक साधन और दूसरा साध्य है, अतः ये दोनों ही रस विरोधी नहीं हैं—इन्हें रस के प्रतिपक्ष में किस प्रकार रखा जाय ? 'औचित्योपनिबधस्तु रसस्योपनिपत् परा' तथा 'रसे सार चमत्कारः सर्वध्यायनुभूयते'—जैसी रसवादियों की स्वीकृतियाँ प्रमाण हैं।

निष्कर्ष यह कि काव्य में आत्मा के प्रश्न पर मतवाद है। काव्य की आत्मा के सम्बन्ध में काव्यशास्त्रियों ने निर्माण की दृष्टि में तो सोचा ही है ग्रहण की दृष्टि से भी विचारा है। पहली दृष्टि से किए गए चिंतन के परिणाम-स्वरूप अलंकार, गुण एवं वक्रला के मतवाद आए हैं और दूसरी दृष्टि से होने वाले विचारों की दृष्टि में ध्वनि और रस के वाद उपजे हैं। कतिपय चिंतकों की धारणा है कि अलंकारवादो ही अलंकार को सारतत्व नहीं मानते, रीतिवादी भी 'काव्य ग्राह्यफलंकारः' की सारवृत्ता में सहमति प्रकट करने हैं—साथ ही जब वक्रोक्तिवादी भी 'वक्रोक्ति' को काव्यजीवित कहकर 'वक्रोक्तिरलंकारः' कहते हैं—तब वह भी अलंकार का महत्व मान लेता है। संक्षेप में कहा जाय तो ये तीनों ही 'अलंकार'-वादी हैं। इसी प्रकार जब ध्वनिवादी भी अन्तः रस-ध्वनि को ही काव्य की आत्मा स्वीकार कर लेता है तो वह भी एक प्रकार में रसवादी ही हो जाता है। इस प्रकार कुल मिलाकर दो ही मतवाद उठते हैं। किसी चिंतक ने और आगे बढ़ कर यह कहा कि विचार किया जाय तो अलंकार भी अन्ततः 'रस' का अंग ही है और क्रोचे का सहारा लें तो कहीं अंग और कहीं अंगी—जो कुछ है वह एक (रस) ही। इस प्रकार देशपांडे का मत अन्यथा पुनरुज्जीविन हो उठता है। लेकिन इस सब का उत्तर तो इतना ही पर्याप्त है कि यदि यह तत्वबोध आरम्भ में ही हो गया होता और इसी भूमिका पर सब कुछ कहा गया होता तो परस्पर खण्डन-मण्डन ही न होता। ये सब बातें जिस एकोन्मुखी समझ से की जा रही हैं, वही सब के सब मतवादों के मूल में नहीं है। दूसरे अलंकारवादी, रीतिवादी एवं वक्रोक्तिवादी की 'अलंकार' सम्बन्धी धारणाएँ भी एक नहीं हैं। अलंकारवादी अलंकार और गुण में अन्तर नहीं मानता, रीतिवादी मानता है। इसी प्रकार जब वक्रोक्तिवादी अलंकार्य को ही अलंकरण अथवा दोनों को अपोद्धार-बुद्धया दो मानता है और तत्त्वतः एक, तो क्या वह वही कहता है जो गुण और अलंकारवादी कहते हैं ? कभी नहीं। इसी प्रकार जब ध्वनिवादी 'ध्वनित रस'

को ही काव्यात्मा कहता है, तब क्या वह उस रसवादी से अपने को भिन्न नहीं कहता जो भट्टनायक और महिम की भाँति किसी भी स्थिति में रहने वाले 'रस' को काव्य की आत्मा कहता है ?

हाँ, कहना हो तो यह कह सकते हैं कि पूर्वी और पश्चिमी, प्राचीन और अर्वाचीन सभी आचार्य कला अथवा काव्य का केन्द्रीय तत्व 'सौंदर्य' को मानते हैं और 'सौंदर्य' का निर्धारक निकष है आह्लाद और 'रस' आह्लाद ही तो है। अतः सारा काव्याचिंतन 'रस' पर आकर केन्द्रित हो सकता है। विषय को बहुत विस्तृत फलक न देकर मैं केवल भारतीय काव्याचिंतन के परिवेश में कहूँ तो फिर भी कह सकता हूँ कि आत्मा के प्रश्न को लेकर भारतीय काव्यशास्त्रियों में भतभेद है। वह इस प्रकार है—अलंकारवादी आचार्य भामह सौंदर्य को केन्द्रीय तत्व मानते हुए भी जब 'न कान्तमपि निर्भूष विभाति वनिताननम्' कह उठता है तब वह 'सहज' नहीं, 'आहार्य' सौंदर्य को काव्य के लिए आवश्यक मानता है। इसी प्रकार जब रीतिवादी वामन तारुण्य से अपने 'गुण' को उपमित कर 'अलंकार' की तुलना में उसे प्राथमिकता देता है तब वह 'सहज' सौंदर्य को प्राथमिक महत्व देता है। कुन्तक ने दोनों को आत्मसात् करते हुए कहा 'सहजाहार्यकविकौशलशानिनी (वक्रता)। यद्यपि वामन 'सहज' के साथ 'आहार्य' को भी स्वीकार करते हैं, फिर भी 'सौंदर्य' को जहाँ अलंकार और रीतिवादी शब्दार्थ शरीर का आश्रित मानते हैं, वहाँ कुन्तक शब्दार्थ को अलंकार्य कह कर भी अर्थ के जिस परिस्पन्दमय आंतरिक स्वभाव को उससे अभिन्न कर देते हैं, एक विशिष्ट काश्मीरी शैव दर्शन की भूमिका पर वह अलंकारवादी एवं रीतिवादी से उनकी सौंदर्य सम्बन्धी दृष्टि को भिन्न कर देता है। रसवादी और ध्वनिवादी तो अलंकार्य 'रस' को ही मानते हैं—अभिधा और अधिक से अधिक लक्षणा तक की सामर्थ्य से सवलित एवं अर्थ को वे शरीर ही मानते हैं, अलंकार्य शरीरी नहीं।

काव्य की आत्मा के प्रश्न पर सर्वाधिक उभर कर नजदीक आने वाले मतवाद अधिक ध्यान देने योग्य है—निर्माण की दृष्टि से विचार किए जाने के परिणाम-स्वरूप प्रसूत वादों में 'वक्रोक्तिवाद' और ग्रहण की दृष्टि से प्रादुर्भूत 'रसध्वनिवाद'। इस संदर्भ में आनन्दवर्द्धन, कुन्तक एवं अभिनव गुप्त के विचार अधिक महत्वपूर्ण हैं। मैं इस ऐतिहासिक क्रम को मानकर चलता हूँ कि पहले आनन्दवर्द्धन, फिर कुन्तक और तब अभिनव गुप्त हुए। तीनों ही आचार्य अद्वयवादी काश्मीरी शैव दर्शन के अनुयायी, प्रवर्तक और पोषक हैं।

इसके पूर्व कि ग्रहण और निर्माण की दृष्टि से एक दूसरे के नज़दीक आने वाले रसध्वनि एवं वक्रोक्ति की आपेक्षिक महत्ता का निर्धारण करे, यह तो देख ले कि 'वक्रता' और 'रस' काव्य की आत्मा हो भी सकते हैं या नहीं ? कुतक की वक्रता है—वक्रत्व कविव्यापारः । प्रसिद्ध प्रस्थान व्यतिरेकी कविगत व्यापार और रसध्वनिवादी का रस है सहृदय-गत चर्यमाण्णात्मिका प्रतीति-विशेष । निष्कर्ष यह कि एक कविगत है और दूसरा सहृदयगत । यदि काव्य शब्दार्थमय है तो इन दोनों में से एक भी काव्यगत नहीं है । फिर भी काव्य की आत्मा से इन दोनों का क्या सम्बन्ध ?

वैसे इस प्रश्न पर अन्यत्र (वीणा) मैंने विचार किया है जिसका माराण यह है कि यदि काव्य की उपमा, जैसा कि अभिनव गुप्तपाद ने कहा भी है, बीज, बृक्ष एवं फलात्मक परिणति से दी जाय, तो कहना पड़ेगा कि काव्य का अस्तित्व कवि के हृदय से लेकर गवदात्मक प्रकाशन द्वारा सहृदयगत रसात्मक परिणति तक व्याप्त है । इस प्रकार काव्य का अस्तित्व यदि इतनी व्याप्ति के साथ मान लिया जाय तो उक्त समस्या का निवारण हो जायगा । समग्रता में काव्य का स्वरूप और उसकी व्याप्ति समझ लेने पर लक्षणा द्वारा उसके किसी खण्ड में उसकी स्थिति मानी जा सकती है । काव्य के इस व्यापक रूप से 'कवि व्यापार' भी है और 'रसात्मक परिणति' भी । अतः निर्माण की दृष्टि से एक को और ग्रहण की दृष्टि से दूसरे को काव्य की अन्तरात्मा कहा जा सकता है । वान्तव में ध्वनि-तरमवादी और वक्रोक्तिवादी दोनों ही इस तथ्य से सहमत हैं कि आह्लादमय दशा से ही काव्य निकलता है और आह्लाद ही में उसकी परिणति होती है । ठीक ही है, जो अपने बीज भाव में जैसा होगा परिणति में भी वैसा ही होगा ।

'ध्वनि' और 'रस' का जैसा अमिट प्रभाव कुन्तक पर है वैसा ही अनिवार्य प्रभाव कुन्तक का अभिनव गुप्त पर भी है । कुन्तक की ही भाँति अभिनव ने भी यह स्वीकार किया है कि काव्यगत सौंदर्य का मूल माध्यम है—वक्रता या वक्रोक्ति । अभिनव ने 'नाट्यमेव रसः' का अभिनव भारती में समर्थन किया था । उन्हें श्रव्यकाव्य पर रसात्मकता का वितान फैलाने में कठिनाई का अनुभव हुआ था । तभी कहा था कि जिस प्रकार नाट्य में लोक-धर्मी और नाट्य-धर्मी होते हैं उसी प्रकार काव्य में स्वभावोक्ति और वक्रोक्ति होती है । नाट्य का लोकधर्मी और काव्य की स्वभावोक्ति दोनों को कुन्तक और अभिनव ही ने 'लोचन' और 'वक्रोक्तिजीवित' में मिति स्थानीय माना है तथा नाट्यधर्मी और वक्रोक्ति को सौन्दर्यधायक माध्यम । नाट्यधर्मी और वक्रोक्ति द्वारा लोक-धर्मी और स्वाभावोक्ति को खचित चित्र द्वारा सुन्दर और सरस बनाया जाता

है। इसीलिए कुन्तक ने कहा है कि यदि वर्णनीय पदार्थ स्वभावात्म फलक ही उत्कृष्ट होगा, तो वक्रोक्ति उससे अभीष्ट प्रभाव उत्पन्न नहीं कर सकती। इसीलिए कुन्तक का अभिमत है कि यह वक्रता ही है, कवि-व्यापार है जो वर्णनीय पदार्थ स्वभाव को सुन्दर एवं सरस रूप में प्रस्तुत करता है। जो पदार्थ को सुन्दर एवं सरस रूप में प्रस्तुत न करे वह कवि व्यापार ही नहीं है। कुन्तक मानते हैं कि कुछ पदार्थ तो ऐसे होते हैं जो सहज सुन्दर होते हैं। कवि व्यापार उस लीन सौंदर्य को कुरेद कर ऊपर कर देता है। कुन्तक मानते हैं कि वक्रता का परम रहस्य 'स्वभावस्याञ्जस्येन परिपोषणम्' ही है। उत्कृष्ट स्वभाव वाले वर्णनीय पदार्थ में लीन सौंदर्य को बिना किसी प्रकार की प्रौढोक्तिवश आलंकारिक लेप लगाए उभार देना चाहिए। वक्रता का उत्कृष्टतम रूप कुन्तक के मत से यही है। रसात्मकता ही इनके मत से उत्कृष्ट स्वभाव है। इस प्रकार एक ने 'वक्रता' के सदर्थ में रस का और दूसरे ने रस के सदर्थ में वक्रता की उपादेयता की बात समान बल से कही है। कुन्तक ने लोकोत्तर आह्लादकारी वचित्र्य की सिद्धि में 'वक्रोक्ति' की और अभिनव गुप्त ने काव्योचित सौंदर्य और तज्जन्य आह्लाद की सिद्धि में स्वभावोक्ति से भिन्न वक्रोक्ति की बात कही है। जिस प्रकार कवि व्यापार वक्रता का उत्कृष्ट रूप रसादिमय स्वाभाविक सौंदर्य को सहज उभार देने में है, उसी प्रकार आनन्दवर्द्धन का कवि कर्म भी विभावादि सयोजन में है।

'व्यापारवदसाधारण कारण करणम्' वाले प्राचीन करण-स्वरूपवादी आचार्यों के मत से 'प्रतिभा' कवि व्यापार ही है और शक्ति, व्युत्पत्ति एवं अभ्यास मिलित रूप में कारण या हेतु। पण्डितराज जगन्नाथ 'फलाव्यवच्छिन्न कारण करणम्' वाले नव्यचित्तकों के अनुयायी हैं, अतः उन्होंने सीधे प्रतिभा को ही कारण कह दिया है। अस्तु यह प्रतिभा भी एक व्यापार—कवि व्यापार—ही है, जिसका स्वरूप है 'काव्यानुकूल शब्दार्थोपस्थिति'। आनन्दवर्द्धन ने ग्रहण की दृष्टि से विचार करते हुए कहा है कि ग्राहक रसावेश की प्रतिभा का साक्षात्कार कर लेता है (अभिव्यक्ति प्रतिभा विशेषम्)। आचार्यों ने रस प्रतीति को प्रधानक रसन्यायेन एक सम्मिश्र प्रतीति कहा है जिसमें शब्द, अर्थ, उभयगन सौंदर्य व्यञ्जक उपकरण, विभावादि, चित्त तथा आनन्दाश सभी एकरस रहते हैं। यह रसात्मक स्थिति यदि कवि के मन में न होगी, तो ग्राहक में परिणत किस प्रकार होगी? अतः कवि के हृदय में जो काव्योचित मानस दशा या अनुभूति होती है, वह शब्दानुबद्ध होती है। सामान्यजन की जीवनानुभूति और कविजन की काव्यानुभूति में अन्तर सही शब्द में अनुभूति का एकरस

होना और न होना ही है। कवि में वही अनुभूति सही शब्दों में उभरती है। आज के जो चिंतक 'भाषिक सर्जना' अथवा 'सही शब्द की तलाश' की बात करते हैं गहरे चिंतन के धरातल पर वे उमी भारतीय काव्य-चिंतना को पकड़ने का प्रयत्न करते हैं। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी विभाव-संयोजन को ही कवि का मुख्य कर्म कहा है। इस प्रकार समूचा भारतीय चिंतन आरम्भ से अब तक ही केन्द्रीय तत्त्व—काव्यानुभूति या सौंदर्यानुभूति या आह्लादमय अनुभूति या रसानुभूति—के आसपास चक्कर काटती है।

इस प्रकार ग्रहण की दृष्टि से काव्य की आत्मा पर विचार करने वाले यदि समग्र रूप में रसवादी (रसवादी एवं ध्वनिवादी-दोनों) ही कहे जाएँ तब उनकी और वक्रोक्तिवादी दोनों की चिंतन धाराओं में अनेक समानताएँ लक्षित होती हैं। इस माध्यम या इन अनेक सन्नानताओं के जावजूद अन्तर उनके तारतमिक महत्त्व-अवधारण से है। रसवादी या ध्वनित रसवादी सहृदयनिष्ठ परिणति को केन्द्र में रखकर विचार करते हैं और वक्रोक्तिवादी निर्मिता कविगत अकुण्ठ-प्रक्रिया पर अपने को केन्द्रित रख कर विचार करता है। वैसे काव्य की उत्कृष्ट-तम भूमि रसवत्ता को दोनों ही समान महत्त्व देते हैं। सहृदयहृदयाह्लाद दोनों का ही लक्ष्य है। कवि व्यापार इसी लक्ष्य की सिद्धि के लिए होना है, इसमें दोनों ही सहमत हैं। अभिप्राय यह कि काव्य की आत्मा के प्रश्न को लेकर आचार्यों ने काव्य वृक्ष के बीज भाव से आरम्भ कर परिणति तक अपने काव्य-चिन्तन को सारित किया है। इसलिए कुछ लोगों का जो आपेक्ष है कि भारतीय चिन्तन निर्माण की दृष्टि से कुछ नहीं है, चिन्त्य ही है।

काव्यात्मचिंतन के इस सदर्थ में सर्वाधिक उल्लेखनीय है ध्वनिवादी। इनकी दृष्टि सैद्धान्तिक ही नहीं, व्यावहारिक भी थी। व्यावहारिक दृष्टि से शून्य-प्राय चिंतकों की काव्यात्मवादी विचारधारा काव्यनामधारी समस्त कृतियों के साथ निबाही नहीं जा पाती। काव्य का समुच्छल जिस मानस में होता है, उसमें काव्योपयोगी उपकरण विभिन्न तारतमिकताओं में एकोन्मुख हो सकते हैं। यह संभव नहीं है कि सर्वत्र कवि-मानस में रसात्मक एकता के अनुरूप एकोन्मुख काव्योपकरण सश्लिष्ट होकर सर्वदा उदित हो। इसीलिए सर्वत्र बिना काव्यार्थबोध के रसात्मक प्रतिमान लागू करना रसान्धता है। अभिनव गुप्त ने भट्ट नायक को इसीलिए रसाध कहा था। ध्वनिवादियों ने इसीलिए यह मानते हुए भी कि 'रसेनैव सर्वं जीवति काव्यम्' 'यत्र तु रसादी-नामविषमत्व स काव्यप्रकारो न सम्भवत्येव', रसात्मक प्रतिमान को न तो

सर्वत्र लागू किया है और न तो उसका सर्वत्र व्यवहार ही । काव्योचित सौन्दर्य के उन्मेष में कौन-सा तत्व उदग्र है—इसका अनुभव किए बिना, उदग्र तत्व किस तारतामिकता से संश्लिष्ट है—यह जाने बिना न तो उस आलोच्य काव्य का विश्लेषण किया जा सकता है और न तो कोई प्रतिमान ही लागू किया जा सकता है ।

रसवादी की तुलना में ध्वनिवादी यह नहीं मानता है कि रस चाहे किसी भी स्थिति में क्यों न हो, आत्मस्थानीय होता है । दर्पणकार, महिम भद्र, भद्र नायक तीनों ही थोड़े अन्तर के साथ यह स्वीकार करने हैं कि रस चाहे किसी भी स्थिति में हो, काव्य की आत्मा है । ध्वनिवादी भी कहते हैं कि विश्व में ऐसी कोई वस्तु नहीं है जो किसी न किसी प्रकार की चित्तवृत्ति न पैदा करे और चित्तवृत्ति रूप ही रस है । अतः रस-शून्य कोई काव्य हो नहीं सकता, क्योंकि वह वस्तु-शून्य नहीं होता और मान लिया कि यदि ऐसी कोई वस्तु है तो किसी प्रकार की चित्रवृत्ति नहीं पैदा करती, प्रभाव नहीं उत्पन्न करती, तो कोई भी कवि वैसी वस्तु काव्य में ग्रहण ही क्यों करेगा ? फिर भी ध्वनिवादी रसमात्र को—चाहे किसी भी स्तर का क्यों न हो—काव्य की आत्मा नहीं मानते । फिर समस्या खड़ी होती है कि ध्वनिवादी किस स्तर पर रस को काव्य की आत्मा कहता है ? और जिस स्तर पर उसे आत्मा कहना चाहता है, आत्मा शब्द का प्रयोग उस सीमित रूप के लिए सम्भव है क्या ?

वास्तव में ध्वनिवादी जब ध्वनि रस को काव्य की आत्मा मानता है—पर अर्धवृत्त स्थिति को 'रस' की नहीं—नव आत्मा की असर्वव्यापकता खटकती है । इस समस्या को हटाने के लिए एक ही रास्ता शेष है और वह यह कि जिस प्रकार आत्मा की दो भूमिकाएँ हैं—निर्गुण एवं सगुण, उसी प्रकार रस की भी दो स्थितियाँ हैं—एक निर्गुणवत् अव्यक्त और अकिञ्चत्कर तथा दूसरी व्यक्त और आनन्दकर । जिस प्रकार आत्मा समुचित अभिव्यक्तों के सहारे रसमूर्ति के रूप में साकार होती है उसी प्रकार रस भी अनुरूप उपकरणों के सहारे प्रधानतः प्रकाशित होता है और इसी दूसरे रूप में वह सगुण ब्रह्म की भाँति अपनी समग्र निहित सुन्दरता में प्रकाशित होता है । जिस कवि के हृदय में रसानुरूप सषट्पना होगी, उसी से सरस काव्य की विस्फूर्ति होगी और जो तादृश मनःस्थिति का समुच्छलन होगा उसी की सहृदय में । रसात्मक परिणति होगी । अतः सर्वत्र रस की सम्भावना मूर्खता ही है ।

इस स्थिति में रस की चर्चा पुरानी और नई कविता के सदर्थ में की जाय तो कहा जा सकता है कि इसका सम्बन्ध नए और पुराने की अपेक्षा अनुरूप मन स्थिति से है। न तो समस्त पुरानी रचना ही रसात्मकता का समुच्छलन है और न नयी कविता से इस दिशा में सिद्धान्तत निराशा ही है। यह अवश्य है कि पुरानी मन-स्थिति में सन्तुलन जितना सहज और सम्भव था, नई मन स्थिति में वह नहीं मिल रहा है। जहाँ मिल रहा है, वहाँ की मनः स्थिति के नया होने में सन्देह किया जा रहा है। हाँ, सन्तुलन की ओर विकास-गामी विश्व मनोवृत्ति को मानकर आशा अवश्य की जा सकती है कि काव्यों में रसात्मकता की प्रतिष्ठा पुनः हो सकती है।



चौदह

समीक्षा और शोध : समस्या और समाधान

अन्वेषण, श्लेषणा, अनुसन्धान, खोज एवं शोध ये शब्द प्रस्तुत सन्दर्भ में अधीष्ट धर्मी का बोध कराने वाले पर्यायवाची शब्द हैं। धर्मी का बोध समान अथवा एक रूप से कराते हुए भी ये शब्द व्युत्पत्ति निमित्त अथवा धर्मगत एकता का बोध नहीं कराते। इन विभिन्न पर्यायवाची शब्दों में एक ही धर्मी की विभिन्न विशेषताओं का उसी प्रकार बोध होता है जैसे रूप, रूपक एवं नाट्य शब्दों से एक ही दृश्यकाव्य रूपी धर्मी की भिन्न-भिन्न चाक्षुषता, समारोप एवं अवस्थानुसार विशेषताओं का। श्लेषणा से ज्ञानेन्द्रिय की इच्छा या जिज्ञासा भाव, जो आलोच्य धर्मी का बीज भाव है, प्रतीत होता है। अन्वेषण एषणा या जिज्ञासा जैसे बीज भाव के उदय के अनन्तर या अनुरूप होने वाले प्रयत्न पक्ष का बोध कराता है। जिज्ञासा और अनुरूप प्रयत्न के फलस्वरूप होने वाली प्रगतियों का बोध अनुसन्धान तथा खोज शब्द कराते हैं। अनुसन्धान का अर्थ है विच्छिन्न सबंध सूत्रों का पुनः संघान या यथावस्थानीकरण। ऐतिहासिक या दैनिक व्यवधानों के कारण दो वस्तुओं, शब्दों एवं अर्थों तथा दो व्यक्तियों का सम्बन्ध-विच्छेद सम्भव है। इस सम्बन्ध-संघान की जिज्ञासा और अनुरूप प्रयत्न द्वारा यथावस्थानीकरण सम्भव है। जिज्ञासा और प्रयत्न (इच्छा और क्रिया) से न केवल विच्छिन्न सूत्रों का यथावस्थानीकरण होता है, वरन् अज्ञात तथ्यों का प्रकाश में आनयन भी हो सकता है। अज्ञात तथ्यों का प्रकाशन में आनयन स्थूल और सूक्ष्म दो प्रकार का हो सकता है—स्थूल प्रकाशन में अज्ञात कवियों, कृतियों एवं ऐतिहासिक तथ्यों का प्रकाशन समाविष्ट हो सकता है और सूक्ष्म प्रकाशन के अन्तर्गत नवीन, मौलिक स्थापनाओं और सिद्धान्तों तथा व्याख्यायों का सन्निवेश। शोध शब्द में शुद्धि या परिष्कार का भाव स्पष्ट है—जिससे परम्परागत शब्द (पाठ), अर्थ (विचार एवं धारणाएँ) दोनों के अन्यथामूलक या अन्यथाकृत रूप का परिष्कार समझा जा सकता है और इस क्षेत्र में उसकी उपादेयता है।

कहने की आवश्यकता नहीं कि आज शोध अथवा अनुसन्धान से प्रायः तीन लक्ष्यों की पूर्ति की चर्चा की जाती है—नवीन तथ्यों का प्रकाशन, मौलिक स्थापना एवं मौलिक व्याख्या। इनके साथ-साथ पाठ-सम्पादन का शोध में समावेश होने में परिष्कार वाला उद्देश्य भी जुड़ जाता है। उक्त शब्दों में इन सभी की पूर्ति की क्षमता विद्यमान है। निष्कर्ष यह कि आलोच्य धर्मों के बीजभाव जिज्ञासा एवं प्रयत्न से लेकर प्रक्रिया एवं परिणतियों—प्रकाशन, स्थापन, व्याख्यान एवं परिष्करण—तक के बोध की क्षमता उपर्युक्त पर्यायवाची शब्दों में समिहित है।

इच्छा विविध प्रकार की होती है, पर जब वह ज्ञान विषयिणी होती है तब आलोच्य धर्मों के लिये तद्रगत तीव्रता और स्पष्टता के अनुरूप प्रयत्न होता है, जो परिणति पर्यवसायी होता है। अध्ययन और आलोचन भी जिज्ञासा पूर्ण के ही निमित्त होते हैं, पर प्रस्तुत धर्मों के वे पर्याय नहीं हैं। वे दोनों इसके अंग हो सकते हैं। 'तदधीते तद् वेद' में जिस अध्ययन का उल्लेख है वह शब्दधर्मक माना गया है। इस प्रकार शब्दपाठ तथा अध्ययन पर्याय माने गये हैं और अर्थबोध वेदन। विज्ञान के प्रभाव ने एक सामान्य वृत्ति परम्परागत मान्यताओं की ओर ने आँख मूढ़ लेने की पैदा कर दी जो अज्ञ और अकर्मण्यो के लिये शोध के क्षेत्र में, व्यवस्थित विचार के क्षेत्र में भस्ता बहाना बन गया। इसका परिणाम यह हुआ कि जो शब्द सामाजिक मान्यताओं के सिक्के हैं उनकी भी व्यक्तिगत मान्यता की आधुनिकता के नाम पर अवहेलना प्रारम्भ कर दी गई है। काव्य के क्षेत्र में शब्दों की क्षमता देखकर कवि द्वारा अपनी कल्पना शक्ति से अनाविष्कृत अर्थों का सम्बन्ध स्थापित किया जा सकता है, परन्तु विचार के क्षेत्र में, दर्शाशास्त्र एवं विज्ञान के क्षेत्र में अशक्तिसूत्रक छूट यदि शब्दार्थ के सम्बन्ध में बरती गई तो एक दुःसमाधेय संकट उत्पन्न हो जायगा, विचार विनिमय असम्भव हो जायगा और आज इस संकट के बोध को 'भाषा की समस्या' शीर्षक से आलोचना के सम्पादक ने व्यक्त भी किया है। अस्तु, यह आनुषंगिक समस्या है। मैं इसे यहाँ तूल देना नहीं चाहता। समस्या है—अध्ययन और आलोचन तथा शोध के क्षेत्र भेद की। आज अध्ययन पाठ और परम्परा तक ही नहीं, अर्थ वेदन तक पहुँच गया है। लेकिन इतना अवश्य है कि जब हम यह कहते भुने जाते हैं कि अमुक अध्ययन-रत है तो हमारा अभिप्राय ग्रन्थ-परिशीलन से अवश्य होता है अर्थात् अध्ययन का सम्बन्ध ग्रन्थ से, शब्द सन्दर्भ से अवश्य है। ग्रन्थ सम्पर्क के अभाव में अध्ययन शब्द का प्रयोग सम्भव नहीं है। आलोचन इसके बाद की प्रक्रिया है।

अध्ययन यदि शब्दकर्मक और अर्थबोध पर्यवसायी है तो आलोचन अर्थ विषयक एक मननात्मक प्रक्रिया है। इसे ही ऊहापोह भी कहा गया है। इसकी परिधि में आज निष्कर्ष का काम, पर सर्वतोमुखी व्याख्यान का समावेश अधिक किया जाता है। आलोचन हर तरह से देखना, बुद्धिपूर्वक देखना ही है। आज आलोचन या आलोचना आलोच्य को हर प्रकार से देखना ही नहीं दिखाना भी है। आज का अलोचक आलोच्य वस्तु या व्यक्ति का सर्वतोमुखी दर्शन करता ही नहीं, कराता भी है। आलोचन अपने उस सर्वतोमुखी विश्लेषण से आगे बढ़कर जब स्थापना का आपही हो जाता है तब वह शोध या अनुसन्धान से एक होने का प्रयत्न करने लगता है। इसी दृष्टि से कभी-कभी आलोचना और अनुसन्धान पर्याय से भी हो जाते हैं।

कल्पित मनीषी और चिन्तक शोध और आलोचना को काल की दृष्टि से भिन्नार्थक वताना चाहते हैं। उनका कहना यह है कि शोध अतीत और आलोच्य वर्तमान होता है। विगत कृतियों और कृतिकारा का शोधन तथा वर्तमान कृतियों और कृतिकारों का आलोचन होता है, अत आलोचना और अनुसन्धान एक नहीं है। आज दिनकर पर अनुसन्धान नहीं, आलोचना हो सकती है। लेकिन आज तुलसीदास की आलोचना और दिनकर पर अनुसन्धान हो रहा है! यह क्या है? गलत या सही? तार्किक मनीषियों का कहना है कि चाहे आलोचना हो या अनुसन्धान, बुद्धिपूर्वक ही दोनों सम्भव हैं। दोनों में ही प्रतिभा, व्युत्पत्ति एवं अभ्यास आवश्यक है। प्रतिभा, अर्जित ज्ञान और अभ्यास जितने ही उत्कृष्ट होंगे, आलोचना और अनुसन्धान भी उतने ही उत्कृष्ट हो सकते हैं। अतः न तो पुराने और नये के आधार पर आलोचना और अनुसन्धान का अन्तर ही हो सकता है और न काल निरपेक्ष प्रकृतिगत अन्तर ही। यह तो ठीक जान पड़ता है कि कालभेद से आलोचना और अनुसन्धान का अन्तर नहीं किया जाना चाहिये। ऐसा करना प्रयोगों को देखते हुए सम्भव नहीं है। आलोचना सुर और तुलसी की भी हो सकती है और हुई है और अनुसन्धान में आज भी कहा जा सकता है कि नवीन स्थापनाओं के सन्दर्भ में अद्यतन कृतियों का उपयोग अनुसन्धान के अन्तर्गत आ सकता है, पर केवल दिनकर के काव्य का, पन्त और महादेवी के काव्यों का विभिन्न प्रतिमानों के आधार पर विश्लेषण अनुसन्धान नहीं कहा जा सकता है। ठीक है; यदि दिनकर, पन्त और महादेवी और अज्ञेय की कृतियों का आलोचन महज समझने और समझाने की सीमा तक ही है, तो वह आलोचना ही है; पर यदि किसी मौलिक स्थापना का अंग है तो अनुसन्धान है। अनुसन्धान की कोख में अध्ययन और आलोचन समा सकते हैं, किन्तु आलोचन की

कुछि में अनुसन्धान नहीं। दूसरे आलोचन केवल बौद्धिक प्रक्रिया है, अनुसन्धान में प्रयोगशाला के परीक्षण भी अन्तर्निहित है। बुद्धिपूर्वक किये गये शारीरिक प्रयत्न भी अनुसन्धान की परिधि में समाविष्ट किये जा सकते हैं, आलोचना में नहीं। आलोचन और उमके पर्यायवाची शब्द समीक्षा में व्युत्पत्तिरम्य बौद्धिक पक्ष दर्शन है, शोध या अनुसन्धान के पर्यायवाची शब्दों में नहीं; पर इसका अभिप्राय यह नहीं कि यहाँ बौद्धिकता अपेक्षित नहीं। आलोचना अनुसन्धान का अंग है—यह नौ माना ही जा चुका है। अन्य चिन्तकों ने आलोचना और अनुसन्धान के कालिक भेद को अनपेक्षित मानकर प्रकृतिगत अन्तर स्पष्ट किया है। आलोचना आविष्कृत एवं अनाविष्कृत प्रतिमानों पर कृतियों का विश्लेषण-मूल्यांकन पर्यायवाची होता है। अनुसन्धान में मूल्यांकन नहीं, वरन् अज्ञात का प्रकाशन, तब-व्याख्यान, स्थापना और पाठ-परिष्करण होता है। परन्तु क्या मूल्यांकन स्वयं स्थापना नहीं है—मूल्यांकन तबे व्याख्याओं पर सम्भव नहीं है? क्या नई व्याख्या अज्ञात का ज्ञात स्तर पर लाना नहीं है? स्थापना, अज्ञात का प्रकाशन और तब व्याख्या को इतना व्यापक मान ले तब तो अनुसन्धान का स्तर अभिमत स्तर से नीचे चला जाएगा। मैं समझना हूँ कि अनुसन्धान या शोध का लक्ष्य मौलिक स्थापना ही है। वही पुनर्व्याख्या या अज्ञात का प्रकाशन जो क्रमागत स्थापनाओं में नई स्थापना कराने का अंग हो, अनुसन्धान की परिधि में ग्राह्य है, न कि उस व्याख्या या अज्ञात प्रकाशन का जिससे क्रमागत स्थापना में कोई अन्तर न पड़े। यदि अतीत के गर्भ से कोई ऐसी वस्तु निकल आवे जो अब तक की अपने क्षेत्र की मान्यता को बदल दे तो वह अनुसन्धान होगा। यदि कोई ऐसी व्याख्या की जाए जिससे अब तक की अपने क्षेत्र की मान्यता अग्रहा हो जाए तो वह शोध या अनुसन्धान होगा, आलोचना उमका अंग हो सकती है। पाठभेदों के परिष्कार में भी मान्यताएँ प्रभावित होती हैं। विज्ञान के क्षेत्र में ऐसे उदाहरणों की कमी नहीं है, पर मैं साहित्य का विद्यार्थी होने के लिये उसी क्षेत्र में उदाहरण देना चाहता हूँ। इसके पूर्व कि मैं उदाहरण से अपनी बात स्पष्ट करूँ यह कह दूँ कि यदि मूल्यांकन क्रमागत मान्यता से भिन्न, स्वस्थ और अभिनव है तो उस तक पहुँचने वाली आलोचना अनुसन्धान ही है, अन्यथा समझने की उपयोगिता तक ही पर्यवसित होने के कारण आलोचना मात्र। यह समझना-समझाना तब-वधिक प्रचलित मान्यताओं की मीमा में ही होता है। आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने आलोचना भी की है और आलोचना के माध्यम से एक अभिनव दृष्टि की स्थापना भी। उनकी स्थापना को समझे बिना उनकी आलोचना नहीं समझी जा सकती। उनकी लोकादर्श या

उनका रसवाद उनकी स्थापनाएँ हैं और उन सीमा में विश्लेषण या उभ वृष्टि का कृतयो और कृतिकारों पर संचार उनकी आलोचना। इसी प्रकार अज्ञात तन्त्रों के प्रकाश में आने से जहाँ तक क्रमागत मान्यता के प्रभावित होने का प्रश्न है, अतीत में ऐसे उदाहरण भरे पड़े हैं। पहले वनानन्द नाम का एक ही कवि माना जाता था, भेदक सम्बन्ध सूत्र टूट गये थे। नयी खोज और उसमें उपलब्ध सामग्री द्वारा अब वे तीन अलग-अलग हो गये हैं। इसी प्रकार पाठभेद या तन्त्रिपेक्ष शब्दों या शब्द-राशियों की नयी-नयी व्याख्या से भी मान्यताएँ बदली हैं। भरत सूत्र के 'निष्पत्ति' और 'सयोग' शब्द ही हैं। उनकी नयी-नयी व्याख्याओं ने पूर्वगिन मान्यताओं को बदल दिया है। बज्रयानी तन्त्र के 'मैथुनस्य परावृत्तौ त्रिसुख लम्पटं परन्' में प्रयुक्त 'परावृत्तौ' की नूतन-नूतन व्याख्याओं में व्याख्याकारों ने त्रिभिन्न अभिमत प्रस्तुत किये हैं। डॉ० जगदीश गुप्त ने 'रत्न-सिद्धान्त' की समीक्षा करते हुए डॉ० तमोन्द्र की इतिवृत्त की कुछ मान्यताओं को 'लीना' और 'शीला' जैसे पाठभेद की चर्चा चलाकर अग्राह्य स्वीकार कर दिया है। अधिक उदाहरणों की आवश्यकता नहीं इतने से ही स्पष्ट है कि अध्ययन, आलोचना और अनुसन्धान परस्पर पर्याय नहीं हैं, उनके अर्थवृत्त की परिधि उत्तरोत्तर विस्तृत है। आलोचना और अनुसन्धान का लक्ष्यभेद से अन्तर है। आलोचना का लक्ष्य समझना तथा दोष-गुण वताना है, शोध और अनुसन्धान का लक्ष्य नूतन स्थापना है। थ्रीसिस का भी यही अर्थ है। क्रमागत मान्यता में कोई फर्क न उत्पन्न करने वाला विश्लेषण आलोचन हो सकता है—अनुसन्धान नहीं। अतः जो लोग मूल्यांकन के माध्यम से आलोचना और अनुसन्धान का अन्तर स्पष्ट करते हैं—उन्हें मूल्यांकन का अर्थ भी स्पष्ट करना चाहिये। यदि मूल्यांकन स्थापना-भेद-पर्यवसायी हो तो अनुसन्धान अन्यथा आलोचन का बोधक तत्त्व हो सकता है। साथ ही आलोचन अनुसन्धान का अंग भी हो सकता है। संक्षेप में आलोचन और अनुसन्धान के अन्तर को हम यों रख सकते हैं —

(१) आलोचन से अनुसन्धान का क्षेत्र विस्तृत है।

(२) आलोचन तदबधिक मान्यता की परिधि में समझना-समझाना है, जबकि अनुसन्धान वे किसी नई स्थापना का जन्म होता है।

(३) अनुसन्धान में समझाने के अतिरिक्त प्रयोगशाला में शारीरिक श्रम भी हो सकता है।

(४) आलोचन की अपेक्षा अनुसन्धान में तटस्थता की भावना अधिक होती है।

(५) आलोचना स्वतन्त्र सर्जना है अतः वह अनुसन्धान व तथ्यपरक वस्तु का स्वरूप बोध कराती है।

अध्ययन, आलोचना तथा अनुसन्धान का अन्तर और स्वरूप स्पष्ट करने के अन्तर अनुसन्धान से सम्बद्ध दूसरा पक्ष आता है—अनुसन्धान और उसका वर्तमान स्वरूप जो उत्तरोत्तर चिन्ता का विषय बनता चला जा रहा है। स्पष्ट है कि शोध या अनुसन्धान की प्रक्रिया युग की देन है, इसीलिये वस्तुमुखी विश्लेषण उनकी व्यावर्तक विशेषता है। नूतन स्थापनाएँ अतीत में भी होनी थीं पर प्रयोग में इनकी प्रक्रिया अन्तर्मुखी और सिद्धान्त में विशुद्ध वैचारिक हुआ करती थी। ज्योतिष शास्त्र, मन्त्र एवं आयुर्वेद शास्त्र की तमाम मान्यताओं की सिद्धि के लिये प्राचीन युग में किसी विशिष्ट प्रयोगशाला का उल्लेख नहीं मिलता। उनकी रामायनिक प्रयोगशाला क्या रही होगी, आज कहना कठिन है। खुदाइयों से सब कुछ का पता चलता है पर इतका पता नहीं चलता। प्रसिद्ध रामायनिक नागार्जुन ने ऋषि श्रौणिल पर प्रयोगशाला खोल रखी होगी? योग भाष्य के व्याख्याता ब्रह्मपति मिश्र ने तत्क वैशारदी में कहा है—“त चौपधिभेदानां दत्तत् संयोगविशेषाणाञ्च मन्त्राणाञ्च तत्तदवर्णवायोद्धारिणा सहस्रेणापिपुरपायुलौकिकैर्ब्रह्मण्यवहारो शक्तः कर्तुमन्वयव्यतिरेकौ।” अर्थात् भिन्न-भिन्न औषधियों तथा उनके पारम्परिक संयोग विशेष में उत्पन्न प्रभावों का परीक्षण तथा भिन्न-भिन्न वर्णों के जाप एवं उच्चार द्वारा उद्भूत मान्त्रिक शक्ति का निद्वारण हजारों पुरुषों में कभी सम्भव नहीं है। म० म० कविराज जो ने कायासिद्धि की शानमहास्यधिक विधियों का सकेत ‘कायासिद्धि’ नामक लेख में किया है। इत गव अनुसन्धानों की अध्यात्मामिश्र अन्तर्मुख प्रयोग प्रक्रिया थी और सिद्धान्त के क्षेत्र में विशुद्ध बौद्धिक—यद्यपि उसकी दिशा का भी निर्धारण आध्यात्मिक अनुभूतियों के ही परिप्रेक्ष्य में हुआ करता था। निष्कर्ष यह कि वर्तमान अनुसन्धान की प्रक्रिया बहिर्मुखी एवं वस्तुमुखी है। आलोचना में भी तटस्थता और वस्तुमुखीनता अपेक्षित होती है, पर अनुसन्धान में उससे कहीं अधिक। आलोचना वैयक्तिक भी हो सकती है अनुसन्धानलक्ष्य स्थापनाएँ अन्वयधिक वस्तुमुखी होने के कारण अधिक जन मान्य। आलोचना व्यक्तिवादी बन गयी है, अनुसन्धान नहीं। यही उत्तका अधिक वस्तुमुखी होने का प्रमाण है।

पश्चिम से विज्ञान के प्रभाव में समागत अनुसन्धान की प्रक्रिया आज न केवल विशुद्ध जिज्ञासा की दृष्टि से ही परिचालित हो रही है बरन् जीविका और व्यवसाय के लिये उपाधि प्राप्ति के उद्देश्य से भी की जा रही है।

व्यावसायिक वृत्ति का अंग आज अनुसन्धान ज्यादा बनता जा रहा है, फलतः उसका स्तर गिरता जा रहा है। व्यावसायिक वृत्ति प्रत्येक क्षेत्र की पवित्रता नष्ट कर देती है। विश्वविद्यालयों में उपाधि के निमित्त लिखे गये शोध प्रबन्धों में आती हुई यथोत्तर गिरावट इसी व्यावसायिक वृत्ति के कारण है। उपाधि-निरपेक्ष शोधकार्य जो सभीषयों द्वारा भ्रान्ति के अन्धकार को दूर करने के लिये लिखे जा रहे हैं, वे उनके विषय में लिखे जा सकते हैं। इस गिरावट का कारण बहुत से लोग विषयों की पुनरावृत्ति को बताते हैं। बढती हुई विश्वविद्यालयों और अनुसन्धायकों की संख्या पुनरावृत्ति लायेगी ही। इसके निराकरण के सम्भाव्य रास्ते हैं, तथापि मैं यह मानने को प्रस्तुत नहीं हूँ कि पुनरावृत्ति ही इस गिरावट का कारण है। काव्य के क्षेत्र में विषयों की एकता के बावजूद गिरावट क्यों नहीं आती? कारण है—प्रतिभ क्षमता एवं निष्ठा। आनन्द वल्लभ ने कहा है कि यदि व्यक्ति में प्रतिभ क्षमता एवं निष्ठा है तो विषयों की पुनरावृत्ति नवीनता में प्रान्तक नहीं हो सकती। एक ही विषय पर नयी-नयी बातें, यदि प्रतिभ क्षमता और निष्ठा है तो लिखी जा सकती हैं, यद्यपि विषय की पुनरावृत्ति से बचने के लिये अखिल भारतीय और वैश्विक हिन्दी परिषदों की स्थापना से योजनापूर्वक प्रयत्न किये जा सकते हैं। वाङ्मय की अन्य शाखाओं में ऐसे प्रयत्न चल रहे हैं। स्तर की गिरावट का कारण केवल यह व्यावसायिक वृत्ति ही नहीं है—अन्यथा कोई भी अब तक का शोध प्रबन्ध अच्छा न होता। विषयों की आवृत्ति के साथ निर्देशक की अक्षमता, सामग्री का अभाव, प्रक्रिया का अपरिचय, आर्थिक एवं अन्यविध घिरती हुई समस्याओं का जाल, शोधकों का अनिश्चित भविष्य, देश और विश्वविद्यालयों की चहारदीवारी के भीतर की भयावह राजनीति आदि अनेक कारण हैं। प्रायः विश्वविद्यालयों की चहारदीवारी के बाहर रहकर कार्य करने वाले हर समीक्षा लेखन और अनुसन्धान को अध्यापकीय कहकर उपहास करते हैं। उपहास करना तो मानव मात्र को एक वृत्ति है। पर उनके कारणों के परिप्रेक्ष्य में उनकी दिवशाता को समझना और उनके निराकरण में प्रयत्न कहीं अधिक ज्ञानदीयता के द्योतक है। दैनन्दिन के सहस्रमुखी समस्याओं से, राजनीतिक कुचक्रों से जब तक सारस्वन मन्दिरों को मुक्त न किया जायगा तब तक शोध और अनुसन्धान का स्तर उठ नहीं सकता। केन्द्रीय और प्रान्तीय शासन अनुसन्धान और देश की बौद्धिक अभ्युन्नति के लिये पैसा बहा रहा है—बहाने को तैयार है, पर वे कौन से प्रतिरोधी तत्त्व हैं जो इतना पैसा बहाने के बावजूद अभीष्ट की पूर्ति नहीं होने देते? इसका मूल कारण नैतिकता की

गिरावट है जो आर्टिकल बनाने वाली आज की गन्दी राजनीति का सडा प्रसव है। निष्कर्ष यह कि इस गिरावट को हटाने का रास्ता निष्ठापूर्वक अपनी प्रातिभ क्षमता का विनियोग है। प्रातिभ क्षमता के विनियोग के लिये निश्चिन्तता अपेक्षित है और निश्चिन्तता के लिये आज की स्वार्थान्ध राजनीति का सारस्वत मन्दिरों से निष्कासन। पर यह राजनीति आज की वैश्विक व्यवस्था का अंग है, अतः अन्नतः उसकी जगह स्वस्थ व्यवस्था लाने के लिये मन्त्रमय वैचारिक क्रान्ति का सशक्त आवाहन आवश्यक है।

अनुसन्धान का म्वरूप, उसकी सांप्रतिक वस्तुमुखी पद्धति, जिज्ञासापूर्ति एवं उपाधि-प्राप्ति-मूलक द्विविध प्रयास, व्यावसायिकवृत्ति तथा स्वार्थान्ध राजनीति के विद्यालयों में प्रवेशवश उसकी दुःसमाधेय गिरावट के निरसन का आत्यन्तिक उपाय—इन विविध पक्षों पर विचार करने के पश्चात् सवाल यह खड़ा होता कि सांप्रतिक स्थितियों में म्थासम्भव शोध-स्तर के समुन्नयन के लिये क्या किया जा सकता है ?

भारत की सीमा में अखिल भारतीय हिन्दी परिषद् को 'हिन्दी अनुशीलन' के माध्यम से प्रत्येक विश्वविद्यालय में हो रहे तथा हों चुके शोधकार्यों की मक्षिणियाँ तथा शीर्षक प्रकाशित करने रहना चाहिये जिससे म्थासम्भव पुनरावृत्ति से हम बच सकें। प्रत्येक विश्वविद्यालय में भाषा और साहित्य के क्षेत्र में निर्दिष्ट और मुनियोजित विषय हों, शोधकार्य करने वाले उन्हीं में से विषय चयन करें। स्थानीय भाषा तथा प्रादेशिक साहित्य (लोक साहित्य) की दृष्टि से किये जाने वाले अनुसन्धान कार्य तो उस क्षेत्रीय विश्वविद्यालय में सम्बद्ध किये ही जाएँ। इसी प्रकार जिस विश्वविद्यालय का जो क्षेत्र निर्धारित हो वहाँ का पुस्तकालय उस विषय में म्वापेक्षया अपने को समृद्ध करने का प्रयत्न करे। सर्वोपरि अखिल भारतीय शोधोपाधि समिति हो जिसमें शोध-प्रबन्ध परीक्षणार्थ प्रस्तुत किये जायँ जहाँ में त्रुटियों गोपनीय रूप से निर्देशक के पास भेज दी जायँ। इस प्रकार जब वह प्रबन्ध तैयार हो जाय तब व्यावसायिक वृत्ति से भी परीक्षकों के पास जानें में कोई विशेष क्षति न हो सकेगी। मौखिकी एक विशेष प्रकार के आयोजन के रूप में खुली पद्धति से ली जाय। शोधकर्ता अपने क्षेत्र में सर्वाधिक विज्ञ होता है—अतः कोई भी उसमें प्रश्न पूछ सकना है और उसे प्रष्टा को मन्तुष्ट करना ही चाहिये। इन प्रक्रियाओं के साथ साम्प्रतिक स्थितियों के बावजूद शोध का स्तर ऊपर उठ सकता है।

पन्द्रह | नवलेखन : स्वरूप और सम्भावनाएँ

नवलेखन नये लोगों का लेखन है। नये लोग वे हैं जिनमें 'नयी चेतना' है। 'नयी चेतना' उन विज्ञान के प्रभाव में अंकुरित हुई है जो धर्माध्यात्म से आक्रान्त समूची परम्परा, उपलब्धियों एवं भूल्यों को नकार कर नये मिररे से नयी जमीन तोड़ रहा है। उसी की प्रकृति इसमें भी उतर आयी है। 'विज्ञान' की भाँति 'नयी चेतना' भी वस्तुमुखी प्रगति (एप्रोच) में विश्वास रखती है। सही की तलाश पुरानी चेतना को भी अभीष्ट थी और नयी चेतना का भी गन्तव्य है, पर मार्ग दोनों के परस्पर भिन्न और अपने हैं। पुरानी चेतना का मार्ग 'भीतर' से 'बाहर' की ओर था और 'नयी चेतना' का 'बाहर' से 'भीतर' की ओर है।

पुरानी चेतना धर्माध्यात्म से आक्रान्त थी। वैसे जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है, धर्माध्यात्म ने भी 'सत्य' का साक्षात्कार किया था, पर उसका मार्ग 'भीतर' की ओर से आरम्भ होता था। वह मानता था कि वह स्वयं उलटा है, अतः सब कुछ उलटा दीख रहा है। मही देखने के लिये फिर से उलटना पड़ेगा—श्रद्धा, विश्वास और भावना का सबल ग्रहण करना पड़ेगा। विज्ञान ने भी 'सत्य' के साक्षात्कार की प्रतिज्ञा की है, पर उसका मार्ग बाहर से आरम्भ होता है। वह इन्द्रियो और यन्त्रों के सहारे निरीक्षण, परीक्षण और प्रयोग करता है। वह सन्देह, तर्क और बुद्धि का पाथेय ग्रहण करता है। पुरानी चेतना बिना भीतर से होकर बाहर आये 'बाहर' का अपने यथास्थ रूप में नगण्य और तुच्छ समझती थी। कारण, उसकी धारणा भी भीतर में होकर बाहर आने के पूर्व या तो 'दृष्टि' का संकोच दृश्य को सही रूप में ग्रहण न होने देता था अथवा 'दृश्य' स्वयं में स्वप्न और 'शून्य' था।

पुरानी चेतना की विवेकवादी धारा दृश्य को तथा आनन्दवादी चेतना 'दृष्टि' को गलत समझती थी और फिर 'सही' क्या है—इस पर सोचती थी।

तत्पश्चात् समझ के अनुसार प्रयत्न करती थी। विवेकवादी धारा के चिन्तक 'रज्जु यथाऽहेर्भ्रम' कह कर 'दृश्य' को और आनन्दवादी धारा के विचारण 'दुख देगी यह सकुचित दृष्टि' द्वारा दृष्टि को शलत कहते थे। इस प्रकार ये लोग भीतरी साधना से जनित 'अनुभूति' को 'सत्य' मानते थे। 'बुद्धि' समर्थन वा साधना मात्र थी, उसकी स्वतन्त्र प्रतिष्ठा नहीं थी—भावना उससे कहीं अधिक बड़ी वस्तु थी, क्योंकि वह भीतरी थी। इस प्रकार पुरानी चेतना ने जो कुछ वर्तमान, यथार्थ, बाहर और सामने था उसे उसी रूप में हेय निरूपित कर दिया था—उपेक्षणीय टहरा दिया था (चाहे भीतर से लाँटने पर वह पुनः ग्राह्य हो सके—वह भी केवल आनन्दवादियों के यहाँ, विवेकवादियों के यहाँ नहीं)। वह मुख और गान्ति भीतर से होकर बाहर आने में पाती थी।

'नयी चेतना' का भी मुख्य 'सत्य' की उपलब्धि है, पर उसका मार्ग विज्ञान के प्रभाव में वस्तुपरक है—'बाहर' से है। हो सकता है, 'भीतर' से भीतर की ओर जाते हुये जैसे बाहर 'सही' हो गया, उसी प्रकार में 'बाहर' से बाहर जाते हुये वही 'भीतर' भी आ जाए। डॉ० भगवतशरण उपाध्याय का यह कहना भी इस मन्दर्भ में कितना सही लगता है कि पूरव से पूरव पश्चिम है पश्चिम से पश्चिम पूरव। ठीक उसी प्रकार मैं भी कह सकता हूँ कि भीतर के भीतर बाहर है और बाहर के बाहर भीतर। कुल मिलाकर ये शब्द के झमेले हैं। न 'बाहर' है न 'भीतर', 'बाहर' भी है और 'भीतर' भी, दोनों ही भी, नहीं भी। 'सत्य' चुतष्कोटि-विनिर्मुक्त है। धर्मध्यात्म से आक्रान्त 'पुरानी चेतना' जहाँ 'भीतर' से पहुँची थी, विज्ञान से आक्रान्त 'नयी चेतना' वही बाहर से पहुँचेगी। मृष्टि ही गोल नहीं है, सर्जना भी गोल है। परम सत्य का प्रतीक (वृत्त) इसीलिए गोल है। वह 'भीतर' और 'बाहर' द्वारा अपने को ही खोलता रहता है—'ध्वंस' और 'निर्माण' में अपने को ही व्यक्त करता रहता है। वस्तुतः ध्वंस और निर्माण एक ही सर्जनात्मक मिक्के के दो पहलू हैं—तभी तो दोनों अपने-अपने अस्तित्व में एक दूसरे की अपेक्षा करते हैं।

हाँ, तो 'नयी चेतना'—जो नवलेखन की अन्तरात्मा है—को समझाते हुए 'पुरानी चेतना' की बात कही गई और पुरानी चेतना का मन्दर्भ अधिक दार्शनिक हो गया। पर 'पुरानी' और 'नयी' 'परम्परा' और 'प्रयोग'—दोनों को एकरस करके चलने वाले की चेतना और काव्य-चेतना को क्या कहा जाए? केवल चेतना और काव्य-चेतना। 'अज्ञेय' ने 'आँसु के पार द्वार' में उपर्युक्त अर्द्ध वृत्तों को कैसी गोलाई दी है :

“आँगन के पार द्वार खुले
 द्वार के पार आँगन
 भवन के ओर छोर
 सभी मिले . . .
 उन्हीं ने कहीं खा गया भवन ।
 कौन द्वारी
 कौन आगारी न जाने
 पर द्वार के प्रतिहारी को
 भीतर के देवता ने
 किया बार-बार पालागन ।”

आँगन के पार द्वार और द्वार के पार आँगन, इनका ओर-छोर मिलकर वृत्त—भवन—बनाता है। इस आकार में भवन उभरता भी है और खो भी जाता है। यहाँ ‘द्वारी’ ‘आगारी’ है भी, पर विचार करने पर, सत्य की उपलब्धि हो जाने पर उन्हें अलग-अलग करके जानना कठिन हो जाता है। भीतर के देवता ‘सत्य’ ने अपने प्राकट्य या बोध के लिये जो ‘द्वार’ सिरजा है, उस पर प्रतिष्ठित प्रतिहारी उससे निर्मित होकर भी उसमें देवतात्व का प्रतिष्ठापक होने से देवता का भी प्रणम्य बन गया है। ऐसी रचनाओं के मूल में निहित चेतना सबल काव्य चेतना है—नयी और पुरानी से भिन्न।

‘नवलेखन’ में निहित ‘नयी चेतता’ एक सापेक्ष चेतना है—एक अर्द्धवृत्त है जो अपनी सर्जनात्मकता में ‘सही’ की तलाश अत्यन्त आकुल भाव से कर रही है। अतः उसके इस मूल रूप से अन्वगत डॉ० देवराज का यह कहना कि ‘नवलेखन’ मात्र लेखन है, सर्जन नहीं—मुझे स्वीकार्य नहीं। वास्तव में डॉ० देवराज केवल ‘लेखन’ देखते हैं—दोष-दृष्टि के उदग्र हो जाने में उसका विशेषणांश ‘नव’ ओझल हो गया है। यदि यह ‘नव’ लक्षित हो पाता, तो निश्चय ही उसके मूल—सर्जनात्मकता—का आभास मिल गया होता। ‘रचनात्मक अनुभूति’ काव्य की अन्तरात्मा है और जहाँ रचनात्मक अनुभूति सक्रिय होगी वहाँ ‘नवता’ का समुच्छलन सहज है। इसीलिए ‘नवता’ काव्य की स्वरूपगत विशेषता मानी गयी है। यो सर्जनात्मकता या रचनात्मकता सृष्टि मात्र का मूल है और काव्य भी एक सृष्टि है। सृष्टि मात्र के मूल में रहने वाली रचनात्मकता से काव्य की मूलवर्तिनी रचनात्मकता की विशेषता इस माने में होनी है कि वह सही शब्द के साथ रहती है। काव्य की अन्तरात्मा रचनात्मक

अनुभूति का स्वरूप 'सही शब्दों में होने वाली काव्योचित अनुभूति' है। पण्डित-राज ने भी ठीक कहा था—“काव्यानुकूलशब्दार्थोपस्थितिः प्रतिभा”। स्फुरणा केवल अर्थ-छवियाँ नहीं हैं वरन् अनुरूप शब्दानुगत अर्थ-छवियाँ हैं। अभिप्राय यह कि सैद्धांतिक धरातल पर नयी चेतना का नवलेखन निश्चय ही सर्जना है। इसी धरातल से विचार करते हुये डॉ० जगदीश गुप्त की भी 'नवलेखन' के स्वरूप के विषय में धारणा है कि वह वर्जनाओं की प्रतिक्रिया मात्र न होकर अनुभूति की यथार्थता एवं सम्ग्रता का परिचायक है। वैचारिकता से समर्थित तथा अनुभव में प्रमाणित, व्यक्तित्व-सम्पृक्त यथार्थ-ग्रहण उसकी प्रकृति के अनुकूल रहा है जिसके लिए वह मानव-चेतना के अगणित अलक्षित आयामों की खोज में प्रवृत्त हुआ है। आधुनिकता के नाम पर सांस्कृतिक पराभव की द्योतक, परमुखापेक्षी आत्मनिषेधात्मक—यहाँ तक कि आत्मघाती प्रवृत्ति—नवलेखन की केन्द्रीय वृत्ति नहीं है, क्योंकि एक तो उसमें मूल्य दृष्टि का अभाव है, दूसरे उसमें विवशता मात्र की चीत्कार है और तीसरे क्रान्ति और विद्रोह की मूलभूत निष्ठा ही बिखर जाती है।

प्रायोगिक धरातल पर निश्चय ही अनास्था, आक्रोश, कुष्ठा, वास, दुःख, आत्महत्या, विवशता की छटपटाहट, घुटन, अस्वीकृति, अनिश्चय, अश्लीलता, भटकाव और उलझन की मनोवृत्तियाँ नये लेखन में अवश्य मिलती हैं—पर ये सर्जनात्मकता के सन्दर्भ में भी आ सकती हैं और फ़ैशन के नाम पर भी। सचमुच इन स्थितियों को भुगतने वालों की संख्या कम नहीं है। आज का तीन-चौथाई जनमानस इन स्थितियों से गुज़र रहा है। अतः उसका चीत्कार अधिक सुनाई पड़े, तो कोई अस्वाभाविक नहीं है। जो 'यथार्थ' है हम उससे कतरा भी नहीं सकते, कतराना चाहिये भी नहीं। आज हमारे समक्ष दो रास्ते हैं—या तो हम इसी गन्दी और गलीज व्यवस्था के कीड़े बनकर उसी में विलविलाये और नरे अथवा उससे उबरने के लिए मिट्टी में गड़कर भी सघर्ष करे। नये लेखन की ये अराजक चीत्कारें किसी की दृष्टि में ऊष्मा और तिक्तता में सबलित हैं और किसी की दृष्टि में सुषुप्ति और नपुंसकता के प्रतिरूप हैं। दोनों ही वाते अपने सन्दर्भ में सम्भव हैं। यदि नया लेखक निर्माण के सन्दर्भ में उन्हे लाना है तो यह टूटन भी, ध्वंस भी उसके अंग है—फलतः ग्राह्य है और आत्महत्या की ओर ले जाने वाले है तो आत्मविस्मृति और नपुंसकता के स्रोत हैं—फलतः निन्द्य है।

यदि उपर्युक्त दोनों ही स्थितियाँ न होती, तो क्या डॉ० देवराज को वहाँ कोई 'शुकदेव' दिखाई न देता? नवलेखन के नाम पर आयी हुई कतिपय

रचनाओं को देखकर स्वयं उन्हीं में से एक (वशी माहेश्वरी) कह उठता है कि क्या वास्तव में आज रचनाकार अपने क्षेत्र में सही भूमिका निभा रहा है ? उसे रोष है और वह उन रचनाकारों के मुखौटों को नोचना चाहता है, खरोचना चाहता है जो लचर, आयानित अनुभूतियों और शब्दों के फार्मूलों से लोगों को भौंका रहे हैं। वास्तव में ऐसे लोग 'कविता' में अधिक अपने को प्रतिष्ठित करना चाहते हैं। साथ ही उनके अनुसार समूचा नदलखन ऐसा ही नहीं है। दूसरी ओर ऐसे भी रचनाकार हैं, और उभर रहे हैं जो ईमानदारी के साथ अपना दृष्टिकोण लेकर सामाजिक विसर्गियों, निष्कृताओं, विवशताओं और इस आनतायी जवडोवाली व्यवस्था की भयानक यन्त्रणा भोग रहे हैं और निभा रहे हैं छुटपटाने हुए साहित्य के लिए सर्जनत्मक तथा प्रभावशाली भूमिका।

सत्ताधारी अक्सरबावियों और 'दृष्टि'-हीन मुविधा-सम्पन्न लोगों की बात छोड़ें, पर जो वस्तुतः ध्वसशील, ध्वसान्मुखी, दिघटनकारी तथा अराजक वृत्तियों के शव पर परिवर्तन के माध्यम में लोक-हित के दायित्व-बोध से सम्पन्न हांकर निर्माण की प्रतिमा प्रतिष्ठित करना चाहते हैं, उन्हें निश्चय ही सर्जनात्मक शक्ति के प्रति आस्था है। वे निराशा और मुक्तिबोध की भाँति जमीन में गडकर भी, यथास्थितिवादी अथवा प्रतिक्रियावादी के खूनी पजों में फँसकर भी, खून का स्वाद लेने वाली परिस्थितियों में जकड़कर भी उन्हें लोड़ते रहेगे और आगे बढ़ने रहेगे। वास्तव में नयी चेतना तभी अपने प्रतिज्ञात की पूर्ति कर सकती है जब वह समिष्ट-हित के मन्दर्भ में दायित्व-बोध का जीवन जिये और साथ ही मानवता की विजय के प्रति आस्थावान रहे।

सोलह | नव्यशास्त्रीय समीक्षा के शिखर : आचार्य रामचन्द्र शुक्ल

आचार्य शुक्ल एक दृष्टि-सम्पन्न समीक्षक है और उनकी दृष्टि को लोकमंगल-वादी कहा गया है। मंगल या लोकमंगल से शुक्ल जी का मतव्ययह है कि ससार सत् और असत् का मिश्रण है। असत् की वृद्धि ससार या समाज की अधोगति या अव्यवस्था है और सत् की वृद्धि उसकी ऊर्ध्वगति और सुव्यवस्था। असत् की वृद्धि से या बढ़ती हुई अव्यवस्था से लोक या समाज का संरक्षण ही उसका मंगल-विधान है। लोक या समाज के विधायक या संरक्षणकारी तत्वों की समष्टि ही 'धर्म' है। जब-जब असत् पक्ष की वृद्धि से अव्यवस्था उत्पन्न होती है, तब-तब 'धर्मसंस्थापनार्थी' किसी दिशिष्ट मननीय शक्ति का उदय होता है—जिसे हम 'अवतार' संज्ञा देते हैं। शुक्ल जी लोक या समाज के संरक्षण के लिये क्षात्र-संघ की प्रतिष्ठा आवश्यक मज्झते हैं। भारतीय परम्परा में लोक-धारक धर्मसंघ की जब-जब ग्लानि हुई है, तब-तब क्षत्रिय के रूप में ही मानवीय शक्ति का अवतारी रूप प्रकट हुआ है। इसीलिये वे मानते हैं कि अवतार समाज को धारण करने वाली पूर्ण शक्ति का व्यक्त और विकसित रूप है।

सत् की रक्षा के लिये या समाज के संरक्षण और विद्यारण के लिये असत् से संघर्ष की अपेक्षा है और यह संघर्ष किसी व्यक्ति या संघ द्वारा ही छेड़ा जा सकता है। यह व्यक्ति ऐता ही, जिसकी वृत्तियाँ परिष्कृत हों। वृत्तियों के परिष्कार का अर्थ है—उन्हें व्यक्तिगत राग और द्वेष से ऊपर उठाकर लोकसामान्य की भावभूमिका पर सर्वदा स्थिर रहने के अनुकूल बनाना अर्थात् लोकमंगल या लोक लक्ष्य के अनुरूप बनाना, सकीर्णता को हटाना और मद्भावों को बढ़ाना। उस लोक विधारक धर्मसम्पन्न व्यक्ति की वृत्तियाँ जहाँ एक ओर परिष्कृत हों, वहीं, दूसरी ओर यह भी आवश्यक है कि वे ऊर्जस्वल भी हों जिससे लोक-व्यवस्था लाई जा सके और उसे स्थिर रखा जा सके। निष्कर्ष यह है कि इस धर्मसंस्थापक व्यक्ति में 'शक्ति' और 'शील'—दोनों की प्रतिष्ठा होनी चाहिए। इस प्रकार शुक्ल जी जिस क्षात्रसंघ को

सामाजिक व्यवस्था के लिए अपेक्षित मानते हैं, उसमें 'शक्ति' और 'शील' की अनिवार्य स्थिति स्वीकार करते हैं। 'शील' हृदय की वह स्थायी वृत्ति है जिससे सदाचार या लोक-मंगल विधायक कर्तव्यों की प्रेरणा आपसे आप हुआ करती है। गीता में ऐसे ही 'शील'-सम्पन्न लोगों की विशेषता का निर्देश करते हुए कहा गया है कि शीलवान् वह है जिससे न लोक उद्विग्न हो और जो न स्वयं लोक से उद्विग्न हो। शील-नियन्त्रित शक्ति ही लोक मंगल की विधायिका है। 'शील' एवं 'शक्ति'-सम्पन्न 'सुन्दर' व्यक्ति या संघ द्वारा सम्पाद्य लोक-विधारक-धर्म का स्वरूप निर्देश करते हुए शुक्ल जी ने अनेकत्र अनेकधा निर्वचन प्रस्तुत किये हैं। उन्होंने कहा है कि प्रोत्साहन और प्रतिबन्ध के द्वारा मन, वचन और कर्म को व्यवस्थित रखने वाला तत्त्व ही धर्म है। धर्म ब्रह्म की व्यक्त प्रवृत्ति है। उन्होंने इस धर्म को अपने ढंग से दो प्रकार का बताया है—सामान्य और विशेष। समस्त विश्व की व्यवस्था का विधारक तत्त्व यदि सामान्य धर्म है, तो विभिन्न देश और समाज के विधारक विशेष-धर्म। शुक्ल जी ने इस 'धर्म' पर आधारित अपनी लोकमागलिक दृष्टि का वैशिष्ट्य निरूपित करते हुए कहा है कि उनका 'धर्म' ईसाई, जैन और बौद्धों का वैशम्य-प्रधान धर्म नहीं है जिसमें केवल अहिंसा और प्रेम जैसी कोमल वृत्तियों को ही एकांगी महत्त्व दिया गया है। इसीलिये टालस्टाय की लोकमागलिक दृष्टि को एकांगी ब्राह्मण धर्म बताते हुए शुक्ल जी ने 'असत्' के सघर्ष में अक्षम बताया है। वे लोक मंगल के लिए उस रूसी साम्यवादी आदर्श को भी असाम्य घोषित करते हैं जिसमें अल्पशक्ति वालों की अहवृत्ति को परितुष्ट करने का विशेष प्रयत्न है। उनकी दृष्टि में दुर्वृत्तियों (क्रान्ति) के सहारे बढ़ने वाली यह साम्य व्यवस्था लोकमंगलकारी नहीं है। वे मानते हैं कि वहाँ या साम्यवादी व्यवस्था में व्यक्ति स्वातन्त्र्य का हनन होता है—वहाँ अपने श्रम का फल अपने को नहीं है। शुक्ल जी उसी प्रतिबन्ध को लोक मंगल की दृष्टि से उपयोगी मानते हैं जो दूसरो को उद्विग्न न करे। इस प्रकार शुक्ल जी अपने इस विवेचन में एक तरफ जहाँ अपनी लोक-मंगलवादी दृष्टि का भारतीय परम्परा में सर्वथा नूतन अर्थ भर कर अपना वैशिष्ट्य निरूपित करते हैं, वही दूसरी तरफ लोक-मंगल के अन्य विधायकों—टालस्टाय, गाँधी, साम्यवादी एवं पूँजीवादी विचार-धाराओं—से भी अपना पार्थक्य कर लेते हैं।

शुक्ल जी की लोकमागलिक भूमि की चरम परिणति वह है जहाँ व्यक्ति-सत्ता का लोक-सत्ता में पूर्णतः विलयन हो। मानवता की चरम परिणति यही है—यही मनुष्य का काम्य है—यही उसकी मुक्तिदशा है जो आनन्दमयो हे।

शुक्ल जी की दृष्टि से समस्त 'धर्म' एवं 'काव्य' की साधना इसी परिणति (व्यक्ति सत्ता की लोकसत्ता में परिणति) के लिये है। वे मानते हैं कि धर्म साधना की दृष्टि से जो 'शिव' या 'मंगल' है, काव्य-साधना की दृष्टि से वही 'सुन्दर' और दार्शनिक दृष्टि में उसी को 'सत्य' भी कहा गया है। शुक्ल जी मानते हैं कि सामान्य और विशेष उभयविध धर्म में अनुरूप दया, दाक्षिण्य, औदार्य और मृदु तथा ऊर्जस्वल भावों का काष्ठापन्न रूप ही ईश्वरत्व है। उनके अनुसार मनुष्य ने अपनी इस मानवीय-यात्रा के प्रयत्न के सर्वधर्म में अव्यक्त ब्रह्म और उसके सगुण रूप की कल्पना की है। असत् की हानि द्वारा सत् की स्थापना करने के लिए अपेक्षित धर्म का आश्रय ही अवतार है।

ऊपर कहा गया है कि शुक्ल जी के अनुसार धर्म साधना और काव्य साधना दोनों का ही लक्ष्य 'व्यक्ति सत्ता का लोक सत्ता में विलयन' है। इनके अनुसार अव्यक्त ब्रह्म का व्यक्त रूप जिस प्रकार राम आदि अवतार है उसी प्रकार 'जगत' भी है—इसीलिए 'मियारासयय सब जग जानी' उनकी दृष्टि में मंगल है। धर्म साधना में तत्पर भक्त की भक्ति का अर्थ शक्ति, शील एवं सौन्दर्य-नय समाज विधारक अवतार में स्थित लोकसंगलिक गुणों का पुनः पुनः भावन और उम पर विह्वल होना है—धर्म की रसात्मक अनुभूति करना है। इस भक्ति का लक्ष्य अपनी व्यक्तिगत सत्ता का मियारासयय ब्रह्म के सगुण रूप लोक की सत्ता का विलयन ही है। यहाँ व्यक्ति की सकीर्ण भावनाओं से छूटकर मुक्ति पाना है।

काव्य को भी शुक्ल जी वाणी का ऐसा विधान मानते हैं जो पाठक को उसकी व्यक्तिगत सकीर्ण भावभूमि से ऊपर उठाकर लोक सामान्य की भूमिका पर उठा ले जाय। अध्यात्म या धर्म के क्षेत्र में जो स्थान ज्ञानयोग या भक्तियोग का है, काव्य में वही स्थान 'भावयोग' का है। ज्ञानयोग आत्मा को मुक्त करता है और भावयोग 'मन' को। काव्यानुभूति या रसानुभूति और कुछ नहीं, बल्कि व्यक्ति सत्ता का लोक सत्ता में विलयन है। व्यक्ति सत्ता में लोकसत्ता के विलयन से व्यक्ति में लोकविरोधी तत्वों का विलयन होता है—लोक मंगल की वृत्ति परिष्कृत होती है। विलयन की यह प्रक्रिया जितना प्रबन्ध काव्य द्वारा या अभिनय द्वारा सम्पन्न होती है, उतना अन्य काव्यरूपों से नहीं। इसीलिये प्रबन्ध काव्य को शुक्ल जी अधिक महत्त्व देते हैं। संक्षेप में यही शुक्ल जी की लोकसंगलिक दृष्टि है।

इसी लोक मंगलवादी दृष्टि से शुक्ल जी अपनी सैद्धांतिक और प्रयोगिक समीक्षाओं में परिचालित हुए हैं। आलोचनाओं में ही नहीं, वरन्

अपने निबन्धों में भी वे इसी दृष्टि को मुख्य विषय के स्पष्टीकरण के संदर्भ में व्यक्त करते हैं।

शुक्ल जी की काव्योचित स्थापनाओं में सबसे महत्त्वपूर्ण पक्ष 'रस' का पुनराख्यान है जो अग्न मनोविज्ञान पर और अणत उनकी उपर्युक्त लोक-मांगलिक दृष्टि पर आधारित है। (रस विवेचन के संदर्भ में उनकी प्रायः समस्त स्थापनाएँ किसी न किसी प्रकार आ जाती हैं।) मनोविज्ञान पर आधारित होने के कारण जहाँ वे एक ओर व्यक्तिगत मनोविकारों या मनोवेगों के रूप में स्थायी मान के विश्लेषण से रस विवेचन का आरम्भ करते हैं वहीं दूसरी ओर अपने लोकमगलवादी दर्शन के अनुरूप उसकी चरम परिणति व्यक्तिस्वत्ता का लोकसत्ता में विद्यमान-फलतः सत्कर्म प्रवृत्ति मानते हैं। अग्न ने भाव शब्द की व्युत्पत्ति बनाते हुये जो दो विकल्प-“भवन्तीतिभावा”, उद्भावयन्तीति-भावा.” प्रस्तुत किये थे, उनमें से पहला अद्यतन मनोवैज्ञानिक स्वीकार करते हैं और दूसरा प्राचीन भारतीय आचार्य। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से 'भाव' का विश्लेषण करने हुये उन्होंने स्वीकार किया है कि प्रत्ययबोध, अनुभूति और वेगयुक्त प्रवृत्ति इन तीनों के गूढ़ मश्लेष का नाम भाव है। शुक्ल जी ने व्यावहारिक दृष्टि से स्थायीभाव या भाव को दो कोटियों में वर्गीकृत किया है—सुखात्मक कोटि तथा दुःखात्मक कोटि। इन दोनों कोटियों में आने वाले आठ स्थायी भावों की चर्चा उन्होंने की है। निर्दोष को वे अभावात्मक मानते हैं। तुलसीदास के विवेचन के प्रसंग में शांत का भी उल्लेख किया है। भक्ति के स्वरूप की उनकी अपनी लोकादर्शमूलक व्याख्या है। वे मानते हैं कि ब्रह्म के सत्वस्वरूप की व्यक्त प्रवृत्ति धर्म है और धर्म की रसात्मक अनुभूति भक्ति है। उन्होंने जगत् के बीच हृदय के सम्यक् प्रसार में ही भक्ति का प्रकृत लक्षण माना है। इस प्रकार भक्ति द्वारा भी अतत उपासक का लक्ष्य अपने व्यक्तित्व को सियाराजसमय चराचर जगत् में विलीन कर देना ही है। निष्कर्ष यह कि वे काव्य-साधना और धार्मिक-साधना का—जैसा कि ऊपर कहा गया है—एक ही लक्ष्य मानते हैं। भेद केवल प्रस्थान का है। अस्तु, स्थायीभाव के अतिरिक्त उन्होंने संचारियों की भी मनोवैज्ञानिक दृष्टि से व्याख्या प्रस्तुत की है। चकपकाहट जैसे तवीन संचारी की ओर भी इंगित किया है।

भावों के निरूपण की भाँति रस के व्याख्यान में भी शास्त्रीय निरूपण से इनकी कतिपय उल्लेखनीय विशेषताएँ हैं। रस के अवयवों में संचारी का उल्लेख तो ऊपर किया जा चुका है—शेष रहे विभाव और अनुभाव। इन दोनों

मे विभाव-चित्रण पर शुक्ल जी ने अमकर विचार किया है। विभाव का निरूपण करते हुये उन्होंने कई नई मौलिक बातें कही हैं। काव्य की विधायिका कल्पना, जो जीवन और जगत् की अनुभूति की पृष्ठभूमि पर सक्रिय हो, का सर्वाधिक उपयोग वे विभाव चित्रण से ही मानते हैं। विभाव का चित्रण तभी सफल है जब वह सहृदय मात्र के हृदय में समान अनुभूति जगा सके। विभाग का निरूपण करते हुए ही (क) प्रकृति की आलम्बनात्मकता (ख) प्रबंध काव्य का सर्वाधिक महत्व (ग) विभाव की लोक व्यवहार तक व्याप्ति (घ) तथा संकेनित अर्थों के सदर्थ में 'विम्बार्थ' की स्थापना की बात की है। शुक्ल जी के अनुसार विभाव की स्थिति काव्य और नाट्य की परिधि में ही नहीं है वरन् लोक व्यवहार में भी सम्भव है—अर्थात् यह है कि उसमें लोक सामान्य धर्मों की स्थिति हो। विभावर की अनेकरूपता के ही सदर्थ में उन्होंने कहा है कि जिन रूपों के विधान में सहृदय मात्र समान भाव में निमग्न हो जाते हैं, वे हैं—

(१) प्रत्यक्ष रूप विधान (२) कल्पित रूप विधान (३) स्मृत रूप विधान (४) स्मृत्याभास रूप (५) प्रत्यभिज्ञात रूप (६) प्रत्यभिज्ञाताभास रूप (७) अनुमान-नाश्रित प्रत्यभिज्ञात रूप। ये सभी रूप शुक्ल जी के अनुसार भाव व्यञ्जक, रसोद्बोधक एवं रससम्पन्नकर्ता हो सकते हैं—आवश्यक इतना ही है कि एक ओर जहाँ ग्राहक की दृष्टि रागद्वेष से धूम्य हो और दृश्य मुक्त हो वही दूसरी ओर उन रूपों में समान भाव जगाने की अनुरूप लोकसामान्य धर्मों की सन्धि हो। इस प्रकार शुक्ल जी विभावपक्ष के अन्तर्गत उन सब प्रस्तुत वस्तुओं और व्यापारों को लेते हैं जो हमारे मन में मौह्य, माधुर्य, दीप्ति, कान्ति, प्रताप, ऐश्वर्य और विभूति इत्यादि की भावनाएँ उत्पन्न करती हैं। प्राचीन शास्त्रीय परम्परा में विभाव की इतनी अधिक व्याप्ति स्वीकार नहीं की गई है। व्यावहारिक क्षेत्र में प्रायः उदारचेता मानव कर्ण परिस्थितियों में पड़े हुए व्यक्ति को देखकर व्यक्तिबद्ध दुःख-सकीर्ण भूमिका से ऊपर उठ जाता है और व्यक्ति के दुःख से भर जाता है—उन लोक में अपने व्यक्ति को लीन कर देता है—और फलतः सखः परोपकाररत हो जाता है। आचार्य शुक्ल इस सत्कर्म प्रवर्तक उन्मुक्त मनीषेण को, जो दुःखान्मक कोटि का होते हुए भी व्यक्तिबद्ध भूमिका की भाँति क्षोभकारक नहीं है, रसात्मक अनुभव ही कहेंगे। लेकिन प्राचीन व्यापारिक ऐमा कभी भी स्वीकार नहीं करेंगे। शुक्ल जी ने रसात्मक अनुभव को भी मानवीय प्रवृत्ति और निवृत्ति का मूल हेतु माना है। कदाचित् इस प्रकार की कल्पना में मनोवैज्ञानिक दृष्टि ही कारण है। शास्त्रीय आचार्य रसात्मक अनुभव का पर्यावसान 'चर्वणैन्मुख्य' या 'चर्वणा' में मानेंगे—'कर्त्तव्यैन्मुख्य' में नहीं। शुक्ल

जी ने स्पष्ट कहा है—“क्रोध, भय, जुगुप्सा और कष्टना के सबध में साहित्य प्रेमियों को शायद अबचन दिखाई पड़े; इनकी वास्तविक अनुभूति दुःखात्मक होती है। रसात्मक प्रतीति आनन्दस्वरूप कही गई है—अतः दुःखरूप अनुभूति इसके अंतर्गत ली जा सकती है—यह प्रश्न कुछ अबचन डालना दिखाई देगा। पर 'आनन्द' शब्द को व्यक्तिगत सुखभोग के स्थूल अर्थ में ग्रहण करना मुझे ठीक नहीं जँचना। उसका अर्थ मैं हृदय का व्यक्तिबद्ध दशा से मुक्त और हलका होकर अपनी क्रिया में तत्पर होना ही उपपुक्त समझता हूँ।” पर साथ ही वे यह भी मानते हैं कि हृदय मुक्त होने से वह दुःखात्मक अनुभूति भी रस कही जाती है।

शास्त्रीय मान्यता से भिन्न शुक्ल जी की अतिरिक्त धारणा यह भी है कि जहाँ शास्त्रकार रस उपकरण के सांकेतिक (उक्त होने से या आक्षिप्त होने से) पर ही रस निष्पत्ति मानते हैं, वहाँ शुक्ल जी वैकल्प में भी पूर्ण निष्पत्ति स्वीकार करते हैं। काव्यप्रकाशकार ने इस प्रश्न पर विचार करते हुए कहा है कि यद्यपि कतिपय रचनाओं में केवल विभाव या केवल अनुभाव या केवल संचारी की ही स्थिति हो सकती है, पर इसका अर्थ यह नहीं समझना चाहिये कि वहाँ अन्य अवयवों से निरपेक्ष रह कर ही रस निष्पत्ति हो जाती है, वरन् अवशिष्ट अवयवों का आक्षेप कर लिया जाता है। इस प्रकार रसनिष्पत्ति के लिये सभी अवयव आवश्यक है। इसके विपक्ष में शुक्ल जी की मान्यता कही-कही यह भी प्रकट हुई है कि वैसे सामान्यतः रसनिष्पत्ति में भले ही विभावादि रसावयवों का सम्यक् योग प्रदानक रस की भाँति अखण्ड रसानुभव पैदा कर दे, पर यह बात नियम पूर्वक नहीं कही जा सकती। ‘रस-मीमांसा’ में उन्होंने लज्जा के सभी अवयवों की उपस्थिति में भी रस निष्पत्ति का अभाव और प्रकृति के सश्लिष्ट चित्रण में अन्य अवयवों के न रहने पर भी रस की निष्पत्ति होना माना है। इस प्रकार यदि शास्त्रीय पदावली में कहा जाय तो कहा जा सकता है कि रसानुभव एव रस के कार्यकारण-भाव-सम्बन्ध के खण्डनार्थ व्यतिरेक व्यभिचार और अन्यत्र अन्य व्यभिचार—दोनों ही प्रदर्शित किया है। शास्त्रीय मान्यता इसमें बिल्कुल भिन्न है।

वैसे शुक्ल जी द्रव्यादि न्याय, प्रदानक रस न्याय का यत्र-तत्र उल्लेख करते हुये यह स्वीकार करते हैं कि सभी अवयवों से संयोग होने पर रस का ज्ञान उस समूहालम्बनात्मक ज्ञान से भिन्न है जिसमें भिन्न-भिन्न विषय अपना पृथक्-पृथक् स्वरूपबोध करते हैं—फलतः उसके अनुसार प्रदानक रस का ही वृष्टान्त स्वीकार किया जाना चाहिये जिसके अनुसार सभी की अपुथक रूप से

एकरस अनुभूति स्वीकार्य हो सके। शुक्ल जी रसप्रतीति को ध्वन्यालोककार की भाँति घट प्रदीप न्याय से नहीं, प्रस्तुत साहित्यदर्पणकार की भाँति दध्यादि न्याय से मानते हैं।

रस की निष्पत्ति प्रक्रिया या साधारणीकरण की प्रक्रिया में भी शुक्ल जी शास्त्रीय परम्परा से अपना बँलक्षण्य रखते हैं। रस-निष्पत्ति के सम्बन्ध में सबसे पहली बात तो यह है कि ये किसी दार्शनिक विचारधारा का सहारा लेकर उसे आत्मानुभव रूप अलौकिक काँटि की प्रतीति सिद्धि नहीं करते। रसानुभूति को उन्होंने मनोमय कोष तक की ही वस्तु स्वीकार किया है। निष्पत्ति-प्रक्रिया सीधी सी यह है कि काव्य-सामग्री जिस 'साधारण' रूप में गृहीत होती है, उसमें ग्राहक 'स्व पर भाव' का विस्मरण कर जाता है—राग-रूप के संकीर्ण बन्धन में उसका मन मुक्त हो जाता है। इस मुक्त मन द्वारा साधारण रूप में गृहीत काव्य-सामग्री से उभड़ कर जब अपनी ही (सुप्त) वासना का पुनः आस्वाद हाँता है तो वह आनन्ददायक होता है—या कम से कम क्षोभकारक नहीं होता।

साधारणीकरण के त्रिषय में उन्होंने माना है कि विश्वावादि का इन रूप में लया जाता साधारणीकरण है कि जिससे वे (विश्वावादि) सब के हृदय में समान भाव जगा सकें—रसात्मक बोध उत्पन्न कर सकें। विश्वावादि में सबसे अधिक बल शुक्ल जी ने आलम्बन के साधारणीकरण पर दिया है। उन्होंने बताया है कि साधारणीकरण आलम्बन व्यक्ति का नहीं आलम्बनत्व धर्म का होता है। ग्राहक की प्रतिभा में आलम्बन के रूप में जो चित्र आता है, वह तो व्यक्ति-विशेष का ही होता है। उनकी दृष्टि में इस प्रकार साधारणीकरण 'प्रभाव' का होता है। साहित्यदर्पणकार के प्रभाव में आकर शुक्ल जी ने यह भी माना है कि प्रमाता का आश्रय में तादात्म्य ही साधारणीकरण है।

शुक्ल जी ने रस की दो कोटियाँ या श्रेणियों निर्धारित की हैं—उत्तम रस दशा और मध्यम रस दशा। उत्तम रस दशा वह है जहाँ ग्राहक आश्रय से तादात्म्यापन्न हो सके और मध्यम वह जहाँ आश्रय से तादात्म्य लाभ न कर सके। दूसरी दशा का विश्लेषण करते हुये शुक्ल जी ने कहा है कि इस दशा का हमारे यहाँ के साहित्यशास्त्रों में निर्वचन या विवेचन नहीं हुआ है। उनके अनुसार न तो यहाँ आश्रय के साथ ग्राहक का तादात्म्य होता है और न उसके आलम्बन का साधारणीकरण। पर सच पूछा जाय तो एक दृष्टि में यहाँ कवि रूपी मूल आश्रय के साथ ग्राहक का तादात्म्य होता है और साधारणीकरण

भी कथञ्चित् सम्भव है। उन्होंने स्वयं कहा है—“तादात्म्य कवि के उस अव्यक्त भाव के साथ होता है जिमके अनुरूप वह पात्र का स्वरूप सघटित करता है।” शास्त्रीय दृष्टि में कहना चाहें तो इन स्थलों की दशा भाव, भावाभास एवं रसाभास के अन्तर्गत आ सकती है।

शुक्ल जी रसात्मक अनुभूति को प्रत्यक्षानुभूति या वास्तविक अनुभूति से सर्वथा भिन्न कोटि की अनुभूति नहीं मानते। वे मानते हैं कि यह भी लौकिक अनुभूति है—अन्तर यदि कुछ बताया जा सकता है तो केवल इतना ही कि वह एक उदात्त या अवदात्त कोटि का सात्त्विक अनुभव है। यदि उसे अलौकिक कहा जा सकता है तो केवल इसी अर्थ में।

शुक्ल जी रसानुभूति और सौन्द्यानुभूति दोनों में प्रमाता की पार्थक्य-प्रतीति का विसर्जन स्वीकार करते हैं। शुक्ल जी अन्तःकरण या अन्तःसत्ता की तदाकार परिणति को सौन्दर्यानुभूति मानते हैं। जो वस्तु ग्राहक के हृदय पर जितना शीघ्र छा जाय वह उतनी ही सुन्दर है। सुन्दर वस्तु से भिन्न सौन्दर्य नाम की कोई चीज नहीं है—अतः शुक्ल जी के अनुसार सौन्दर्य वस्तु-गत ही हो सकता है। इस प्रकार शुक्ल जी सौन्दर्य संवेदन और रस संवेदन को लगभग एक ही कोटि की वस्तु स्वीकार करते हैं। इस विवेचन में शुक्ल जी विशुद्ध वस्तुवादी दृष्टिगोचर हो रहे हैं। वस्तुवादी दृष्टि के ही कारण वे मानते हैं कि कवि के मानस में जो रूप-तरंगें उच्छलित होती हैं, वे सब इसी चक्षुगोचर ससार सागर की ही हैं। काव्य-गन वस्तुवादिता का ही कदाचित् यह परिणाम है कि विषयप्रधान रचनाओं ने विषयीप्रधान रचनाओं की अपेक्षा उन्हें अधिक आकृष्ट किया। उन्होंने काव्य में subjectivity का विरोध करते हुए वैयक्तिक अनुभूति गोचर ‘अध्यात्म’ को काव्य से बाहर तक कर देने का उद्घोष किया। उन्होंने काव्य को जगत् की अभिव्यक्ति कहा। उन्होंने कहा है कि यदि जगत् अव्यक्त की अभिव्यक्ति है तो काव्य जगत् रूप अभिव्यक्ति की अभिव्यक्ति। इसी दृष्टि से उन्होंने अपने को ‘अभिव्यक्तिवादी’ कहा है। उन्होंने रहस्यवाद को काव्य में वहीं तक ग्राह्य माना, जहाँ तक वह जिज्ञासा के स्तर पर स्वाभाविक सर्वसामान्य के द्वारा ग्राह्य तो सकता है।

प्राचीन आचार्यों की भाँति शुक्ल जी के समक्ष रसादर्शों से निर्मित होने वाली रचनाएँ ही नहीं थी, ऐसी रचनाएँ और प्रवृत्तियाँ भी थी, जो रस को विकेंद्रित करती जा रही थी। पात्र रसरूढ़ियों से हटते जा रहे थे और ऐसे अनादर्श पात्रों से संकुल साहित्यिक कही जाने वाली कृतियाँ भी आ रही थी। रसवाद का सम्बन्ध ‘सामान्य’ या ‘समिष्ट’ से ही है—‘व्यष्टि’ और ‘विशेष’

से नहीं। व्यष्टि और विशेष का तो विगलन स्वीकार किया जाता है। अतः शुक्ल जी के समक्ष भी प्रश्न था कि या तो वे रसवादी प्रतिमान को अव्याप्त माने या 'व्यष्टि' और 'विशेष' का आग्रह मानकर चलने वाली कृतियों को असाहित्यिक घोषित करे, उन कल्पनानिर्मित कलाकृतियों को अकाव्य घोषित करें, उन कल्पना निर्मित 'रूपों' में भरी हुई कलाकृतियों को खिलवाड़ बतायें (थोड़ी दूर तक तो बताया भी है) जिन्हें काव्योचित अनुभूति का योग न मिला हो। शुक्ल जी का स्पष्ट उत्तर है कि अनुभूति हीन कल्पना का रूपविधान मन का रञ्जन चाहे करे, पर काव्योचित रमण करने में सर्वथा अशक्त है। इसी प्रकार उन्होंने 'विशेष' या 'व्यक्ति वैचित्र्य' का आग्रह रखकर चलने वाली रचना को काव्य की दृष्टि से व्यर्थ ही कहा है। रस की जगह शीलवैचित्र्य या अन्तःप्रकृति-वैचित्र्य को केन्द्रगामी रखने वाली कृतियों से जो समष्टि प्रभाव उत्पन्न होता है, शुक्ल जी ने इस Total effect या समष्टि प्रभाव को त्रिधा विभक्त किया है : (१) आश्चर्यपूर्ण प्रसादन (२) आश्चर्यपूर्ण अवसादन तथा (३) कुतूहल मात्र। सात्त्विक वर्ग का यदि चरित्रोपस्थापन रहा तो प्रथम स्थिति, तामस वर्ग का यदि चरित्र चित्रित किया गया तो दूसरी स्थिति और किसी वर्ग में न आने वाला हुआ तो तृतीय स्थिति। तीसरी स्थिति के चरित्र को पश्चिमी समीक्षकों ने 'अद्वितीय' माना है और माना है कि यही नूतन सृष्टिकारिणी कल्पना का सबसे उज्ज्वल उदाहरण है।

उपर्युक्त विवेचन से यह स्पष्ट है कि उनके अनुसार प्रवृत्ति तथा निवृत्ति ही प्राणी की संप्राणता का लक्षण है और वह प्रवृत्ति और निवृत्ति मनोवेगों पर निर्भर है, इसीलिए मनोवेगों का स्थान जीवन में महत्त्वपूर्ण है। बुद्धि प्रवृत्तिका नहीं होती, मनोवेगों को निर्णय की सहायता देकर सक्रिय करने में सहायक होती है। काव्य का लक्ष्य इसी मनोवेग को सदाचारों में प्रवृत्ति की ओर, कदाचारों से निवृत्ति की ओर उन्मुख करना है। इस प्रकार आदर्श और नैतिकता की दृष्टि से काव्य सर्वथा मानवोचित सद्बृत्तियों के परिष्कार का साधन है, हृदय को मुक्त दशा में ले जाने का साधन है। हृदय की मुक्त दशा एक अवदान स्थिति ही है जो लोक मंगलोचित कर्तव्य में पर्यवसित होनी है। यह अवदान मनोवृत्ति ही रसात्मक मनोवृत्ति है—यह सुखान्मक भी हो सकती है और दुःखात्मक भी। दुःखात्मक होकर भी इसकी एक विशेषता यह होनी है कि वह क्षोभकारक नहीं होनी क्योंकि उसका सम्बन्ध वैयक्तिक हानि-लाभ में नहीं है।

भारतीय काव्यशास्त्र और उसकी संभावनाएँ : शुक्लोत्तर समीक्षा के सन्दर्भ में

हिंदी समीक्षा में 'शुक्ल'-रेखा लाँचने के बाद जो क्षेत्र सामने आता है, उसमें निम्नलिखित विभिन्न वर्ग के लोग भारतीय काव्यशास्त्र के विषय में पक्ष-विपक्ष एवम् युगोचित परिष्कार की दृष्टि से सोचते-समझते और लिखते पढ़ते हैं। प्रथम वर्ग उन लोगों का है जो संस्कृत साहित्यशास्त्र के अध्येता और मर्मज्ञ हैं—प० बलदेव उपाध्याय, आचार्य हजारी प्रसाद द्विवेदी, प० विश्वनाथ मिश्र, डॉ० आनंद प्रकाश दीक्षित, प० केशव प्रसाद मिश्र, आचार्य जानकी बल्लभ शास्त्री, डा० गणेश श्यवक देशपाण्डेय आदि विशेषतः परिगणनीय हैं। द्वितीय वर्ग के अन्तर्गत उन मनीषियों की गणना की जानी चाहिए जो मूलतः आंग्ल साहित्यशास्त्र के व्यक्ति के हैं, पर हिंदी में भी उसी अधिकार के साथ भारतीय हिंदी साहित्य सर्जना के सन्दर्भ में सोचते-विचारते हैं और सैद्धान्तिक तथा व्यावहारिक धरातल पर अपनी समीक्षाएँ प्रस्तुत करते हैं। इस वर्ग के अंतर्गत डॉ० राम अन्ध द्विवेदी, डा० रामविलास शर्मा, डॉ० प्रकाशचन्द्र गुप्त तथा डॉ० विक्रमादित्य राय आदि का नाम उल्लेख्य है। तृतीय वर्ग उन लोगों का है जिन्होंने प्रो० देवेन्द्रनाथ शर्मा की भाँति संस्कृत का भी परम्परागत बोध आनुवंशिक एव अर्जित रूप में तो प्राप्त किया ही है, अंग्रेजी भाषा और साहित्य में भी अधिकृत ढंग से प्रवेश और पैठ लाभ किया है। आचार्य नदकुलारे वाजपेयी हिन्दी के स्नातक होते हुए भी अंग्रेजी साहित्यशास्त्र से ही प्रथम-प्रथम प्रभावित थे—उसी के नदीष्ण अध्येता थे, पर उत्तरोत्तर संस्कृत साहित्यशास्त्र के संपर्क में आकर भारतीय काव्यशास्त्र के रसात्मक प्रतिमान के बलवत्तर समर्थको में हो गए। ठीक इसी प्रकार डॉ० नगेन्द्र आरंभ में अंग्रेजी के स्नातक और स्वच्छदतावादी समीक्षक थे, पर उत्तरोत्तर संस्कृत साहित्यशास्त्र के गभीर अध्येता और शास्त्रीय समीक्षक बन बैठे। इनके अतिरिक्त एक तीसरा वर्ग उन हिंदी स्नातकों का है जिन्होंने अपने धर्म से अध्ययन-अध्यापन के क्रम में यथासंभव संस्कृत और अंग्रेजी का ज्ञान प्राप्त किया है और कभी

एक पर तथा कभी दोनों पर तुलनात्मक ढंग से विचार करना आरम्भ किया है। समीक्षा के इस दौर में कभी-कभी यह प्रश्न भी प्रस्तुत किया गया है कि यदि हिंदी साहित्य का अब एक स्वतंत्र अस्तित्व है तो उसका साहित्यशास्त्र भी अपने साहित्य के संदर्भ में समानान्तर ढंग से विकसित होना चाहिए। अंग्रेजी और संस्कृत साहित्यशास्त्र के पूर्वनिर्धारित प्रतिमानों का आगेप हिंदी की सर्जनात्मक विधा पर चलाना उसकी स्वतंत्र आलोचना धारा पर कुठाराघात है। पर सर्जनात्मक धरातल पर होता यह है कि हमारे रचयिता कभी तो पश्चिमी अनुकरण पर रोमैन्टिक प्रोप्रेसिव, एक्सपेरिमेण्टलिज्म, न्यू पोएट्री, एन्टी-पोएट्री की रचना में दत्तचित्त होते रहे और कभी कुछ एक भारतीय संस्कृति की अभिव्यक्ति करते रहे और कभी बुद्धिवादी परिष्कार की ओर भी मुड़ते रहे। फलतः आलोचना के पक्ष में भी पूर्व-पश्चिम के साहित्य-शास्त्रियों के द्वारा बने-बनाएँ नसालों का रमायन तैयार करते रहे। यदि हमारी सर्जनात्मक शक्ति भारतीय मिट्टी की महक उभारने में निष्ठावान् होती तो हमारी आलोचनावृत्ति भी उससे अनुशासित रहती। जितनी मात्रा में सर्जनात्मक विकसित हुई, उतनी मात्रा में कभी-कभी उसके अनुरूप आलोचना की माँग भी होती गई। दोनों की शुद्ध प्रकृति की छानबीन एक स्वतंत्र शोध का विषय है। अस्तु। इस तृतीय वर्ग ने विश्वविद्यालयों के प्राध्यापक तथा शोधकर्ता तो हूँ ही, स्वतंत्र रूप से लिखने वाले कवि और समीक्षकगण भी हैं। भारतीय काव्यशास्त्र पर इनकी भी लेखनी सक्रिय है। सबका नामोल्लेख संभव नहीं है और कतिपय का परिगणन पक्षपात है। अतः इस विवरण से हटकर जब हम उनकी उपलब्धियों तथा सीमाओं की ओर दृष्टिपात करते हैं तो पाते हैं कि भारतीय काव्यशास्त्र का ऐसा कोई भी अंग या क्षेत्र नहीं बचा है जिस पर इन लोगों की लेखनी सक्रिय नहीं हुई। काव्यरूप, काव्यस्वरूप, काव्य हेतु, काव्य-प्रयोजन, काव्यात्मवाद, शब्दशक्ति, दोष एवं छंदोविधान—प्रायः सभी का पुनराख्यान हो चुका है। कभी-कभी साहित्यशास्त्र की समान समस्याओं पर पूर्वी-पश्चिमी विभिन्न दृष्टिकोणों का तुलनात्मक समीक्षण और इस परिप्रेक्ष्य में विशेषता और त्रुटियों का भी उल्लेख किया गया है। कभी रागातिरेक में भारतीय काव्यशास्त्र की निष्पत्तियों की आवश्यकता में ज्यादा प्राप्ति सिद्ध की गई है और कभी-कभी पश्चिम के सामयिक और जीवन्त विचारों से आकृष्ट होने के कारण भारतीय काव्यशास्त्र में उतनी पैठ न होने से उनके उपादेय पक्षों की भी अवहेलना हो गई है। इधर के अनेक स्वतंत्र तथा शोधोपाधिनिमित्तक प्रयासों से भारतीय काव्यशास्त्र की युगोचित सरणि पर विश्वसनीय और आकर्षक व्याख्याएँ भी

हुई है। इनके अतिरिक्त प्रसाद, निराला, महादेवी, माखनलाल चतुर्वेदी, दिनकर, अज्ञेय, मुक्तिबोध, तथा डॉ० श्याम परमार आदि में से कतिपय ने तथा कुछ एक ने अनजाने ऐसी बातें कह दी हैं जिनसे भारतीय काव्यशास्त्र की अनेकानेक क्रमागत मान्यताएँ जो धूमिल पड़ गई हैं, दीप्न ही हुई हैं। इन समीक्षकों में अनेक विषमताओं के साथ-साथ एक विशेष साम्य यह है कि ये सभी परम्परागत पौरस्त्य तथा पाश्चात्य प्रतिमानों का अध्ययन करने में आस्था रखते हैं और इन अध्ययन में बललाभ कर स्वतंत्र सोचने-ममझने का भी प्रयत्न करते हैं—ग्राह्यता और अग्राह्यता की बात तो समय के स्वतंत्र निकष की है।

शुक्रोत्तर समीक्षा के सदर्थ में एक वर्ग ऐसा भी उभरता आ रहा है जो 'आधुनिक चेतना' का संवाहक, सर्जक और समीक्षक है। भारतीय काव्यशास्त्र में आधुनिक चेतना के संवाहक सर्जनात्मक साहित्य के समीक्षकों का कोई प्रतिमान नहीं मिलता और न मिलने की संभावना ही है। ये अपनी शक्ति भर पश्चिमी जगत् के उन आधुनिक चिन्तकों के नाम तथा उनके विचारों का अभ्यास करते हैं जो विसर्गति, आक्रोश, ऊब, थकान, आत्मनिर्वासन, सत्रास, आत्मनिष्कासितमन्यता, विद्रोह तथा अनास्थामूलक सर्जनशील साहित्य के समानान्तर चिन्तन करते हैं। ये लोग अपनी समीक्षाओं में कामू, मार्क्स और काफ़का का उल्लेख आवश्यक समझते हैं और उल्लेख से बचने के प्रयत्न करने वालों की अपनी अपेक्षा अधिक आत्महीनता की ग्रन्थि से वाधित मानते हैं—मानों इनके उल्लेख और अनुल्लेख से हटकर कुछ सोचने का रास्ता ही न हो।

इस प्रकार इन विभिन्न वर्गीय समीक्षकों में से कतिपय ने भारतीय काव्यशास्त्र का पुनराख्यात और रूपान्तरण किया है, जबकि कुछ एक ने साहित्य जगत् के समान और मौलिक प्रश्नों पर पाश्चात्य समीक्षकों तथा वैज्ञानिक मान्यताओं के परिप्रेक्ष्य में भारतीय काव्य प्रतिमानों की सीमाएँ, विशेषताएँ और विशिष्टताएँ उभारी है। कतिपय ने अतिशय आस्था और आवेग में रस अथवा ध्वनि-जैमे प्रतिमानों की देश-कालातीत व्यापकता और विशदता प्रतिष्ठापित की है। कुछ एक ने इन प्रतिमानों का युगोचित परिष्कार भी किया है, पर इस सन्दर्भ में कभी-कभी मूल वृत्ति का सटीक अपरिचयवश स्वकीय अतिरिक्त ज्ञान का आरोपण भी हो गया है। चिन्तन की इस भाग-दौड़ में आश्चर्य तो तब होता है जब संस्कृत साहित्य-शास्त्र के क्षेत्र से आये हुये समीक्षक 'भाव' या 'भावना' को काव्य का केन्द्रीय तत्त्व मानने से मुकर जाते हैं स्थिर दृष्टि के अभाव में

अथवा स्थिरता मात्र को जड़ता का पर्याय मानने वाले कतिपय स्वयंभू समीक्षक बड़ी दृढ़ता के साथ कहते हैं कि सर्जना और अनुभवी समीक्षा समानान्तर चलती हैं। और सबसे बड़ी बात यह है कि समीक्षा जिस प्रतिभा-प्रसूत 'नवता'-सम्पन्न कृति की की जाती है, उसका प्रतिमान उसी कृति में निहित रहता है। यह तो स्पष्ट है कि प्रतिमेय या समीक्ष्य पहले होता है और समीक्षा अथवा तदुपयोगी प्रतिमान बाद में। इस प्रक्रिया में प्रत्येक प्रतिमान अपने पूर्ववर्ती प्रतिमेय के अनुरूप आविष्कृत पूर्ववर्ती प्रतिमान प्रतिभाप्रसूत परवर्ती कृति या प्रतिमेय की दृष्टि से अनुपयोगी और अनुपादेय है और इस दृष्टि से समस्त पूर्ववर्ती प्रतिमान परवर्ती नई कृति के सन्दर्भ में अनुपयोगी और अपर्बाप्त है। फलतः सभी क्रमागत और पूर्ववर्ती प्रतिमान या व्यवस्था का वृत्त सर्जनात्मक मीधी गतिमयता का अथवा उसके स्वस्थ विकास का प्रतिबन्धक ही हो सकता है, अतः उसकी चर्चा अनावश्यक, निरर्थक तथा भारमात्र है। फिर जहाँ तक भारतीय काव्यशास्त्र का सम्बन्ध है, वह तो काफी समय से अवच्छेद हो चुका है। वह शास्त्र जिस प्रकार की सर्जना का मापक है उसकी मूल धर्माध्यात्माधृत मनोवृत्ति से सांप्रतिक बुद्धिवादी अथवा आधुनिक विज्ञानाश्रित प्रेरक मनोवृत्ति सर्वथा भिन्न है। तब की मानसिक बुनावट और बनावट में आज के मानस की बुनावट और दनावट में एकदम टमक है, उसके ताने-बाने सभी भिन्न है। इस स्थिति में 'आधुनिक साहित्य' का जहाँ तक सम्बन्ध है, उसके न्यायसंगत मूल्यांकन की बात है, भारतीय काव्यशास्त्र को भुला भी दिया जाय तो प्रातिभ समीक्षकों के लिये कोई क्षति न होगी। कतिपय अधुनातन साहित्य के पक्षधर विवेचकों ने तो यह भी कह दिया कि अब शब्द-शक्ति, अलंकार, रस और ध्वनि से काम नहीं चलने का। कुछ-कुछ इसी आशय की बात शुक्लोत्तर समीक्षा के आरम्भ में होते ही आचार्य बाजपेयी ने 'हिन्दी साहित्य : बीसवीं शताब्दी' में भी कह दी थी। उन्होंने कहा था कि प्रातिभ कृतियाँ अनाविष्कृत सौंदर्य भगिमाएँ होती हैं और इसी में कृति की सर्जनात्मकता है। अतः इनके सन्दर्भ में पूर्वागत प्रतिमान जो आविष्कृत भगिमाओं के सन्दर्भ में प्रकट हुये थे या आविष्कृत किये गये थे एकदम व्यर्थ है। उत्तरोत्तर यह स्वर तीव्र-तीव्रतर होता गया, पर नव छन्द, नव ताल, नव भगिमा, नव अप्रस्तुत, नव प्रतीक और नव विम्ब के साथ शब्दों के मॉज-मजाव—जो शैलीगत उपकरण है—पर फिर भी बल दिया जाता था। आज तो कविता 'हाथों की छटपटाहट' बन गई है। आज तो व्यवस्था का सर्वतोमुखी विरोध है। स्वच्छन्दता नहीं, अराजकता का जोर है, बौद्धिक व्यक्तियों का व्यक्तिवाद है। शुक्लो-

तर समीक्षा के इन विभिन्न सोपानों—स्वच्छन्तावाद या छायावाद, प्रगतिवाद, प्रयोगवाद एव नवलेखन—पर निर्मित सर्जनात्मक साहित्य के सन्दर्भ में भारतीय काव्यशास्त्र की कतिपय सम्भावनाएँ शेष भी हैं अथवा नहीं, यह आज का एक ज्वलत प्रश्न है और विचारणीय है।

भारतीय काव्यशास्त्र की अनुपयोगिता अथवा सभावनाओं की निःशेषता के पक्ष में ऊपर जो तर्क दिए गए हैं, वे मुख्यतः दो हैं—

(१) पहला यह कि शास्त्र अथवा शास्त्रीय प्रतिमानों की सार्थकता अथवा चरितार्थता कृतियों की समीक्षा में ही है—अपने आप में नहीं; और प्रतिमान जिस प्रतिभेय के गर्भ से प्रसूत होते हैं उसी के लिए उपयोगी होते हैं—फलतः हर नई प्रातिभ कृति के लिए वे निरर्थक हैं।

(२) दूसरा यह कि जिस प्रकार की मानस-कृति की परिणतिभूत सर्जना के समानान्तर भारतीय काव्यशास्त्र का निर्माण हुआ था, उस प्रकार की मानसवृत्ति ही संप्रति नहीं है। इसलिए भी भारतीय काव्यशास्त्र की सभावनाएँ निःशेष हैं।

विचार करने पर ये दोनों तर्क आपात रमणीय पर पर्यवसाननिस्सार जान पड़ेगे। सबसे पहले यह स्पष्ट कर देना या कह देना आवश्यक है कि 'दृष्टि' मात्र की स्थिरता को जो जड़ता का पर्याय मानते हैं और स्वयम् का कोई भी पक्ष न रखकर परकीय पक्ष का निराकरण ही जिनका लक्ष्य है, उनके लिये अतीत मात्र की सभावना निःशेष है अनुभव के निकष पर उपलब्ध हेमप्रभ प्रतिमानों और मूल्यों की समस्त अतीतगामी मान्यताएँ व्यर्थ हैं। उनके लिये अवश्य भारतीय काव्यशास्त्र की भी सभावनाएँ निःशेष हैं। अतः मैं केवल उनकी दृष्टि से प्रतिमानों पर विचार करूँगा जो किसी 'दृष्टि' में आस्था रखते हैं, फलतः स्वयम् 'दृष्टि' रखते हैं। इसके साथ-साथ यह भी स्पष्ट कर दूँ कि जीवनोपयोगी 'दृष्टि' ही काव्य में भी प्रतिफलित होती है। जीवनोपयोगी 'दृष्टि' दो प्रकार की है और दोनों परस्पर दो ध्रुवान्त हैं—चेतनावादी और पदार्थवादी। भारतीय काव्यशास्त्र जिस दृष्टि की प्रसूति है, वह है चेतनावादी। अतः जिनकी इस दृष्टि में आस्था नहीं है उनके लिये भी भारतीय काव्यशास्त्र की सभावनाएँ अन्ततः सतोषकर नहीं प्रतीत होगी। चेतनावादी दृष्टि भी सम्प्रति दो प्रकार की है—एक को समर्थन है मनोविज्ञान का और दूसरे को अध्यात्म का। अध्यात्मवादी मनोविज्ञान-सम्मत चेतना को तो मानता ही है पर बेहोशी में उस चेतना के अभाव में एक रसकी भी चेतना मानता है जिसके कारण व्यक्ति चेतमा-हीन

होने पर भी मृत घोषित नहीं होता। भारतीय काव्य-शास्त्र की दृष्टि प्रधानतः इस आध्यात्मिक चेतनावाद पर खड़ी है। वक्रोक्ति, रस एव ध्वनिवाद के निरूपणों में तो वह दृष्टि पारिभाषिक पदावलियों के माध्यम से मूर्त भी हो गई है। काव्य हेतु, प्रतिभा और प्रयोजन के संदर्भ में भी यत्र-तत्र यह दृष्टि उद्दिष्ट है। अलंकार, दोष, छंद, रीति और औचित्य अवश्य ऐसे प्रतिमान हैं जिनमें 'दृष्टि' का निक्षेप न भी किया जाय—और किया भी प्रायः नहीं गया है—तो वे 'दृष्टि' निरपेक्ष वालों के लिए भी काम के हो सकते हैं। 'संकेत' से जिस संभावना की ओर संकेत किया जा रहा है, उसका स्पष्टीकरण बाद में दिया जायगा। इस संदर्भ में मैं संक्षेप में एक तथ्य की ओर और भी संकेत करना चाहता हूँ कि प्रजातांत्रिक जीवन-प्रणाली ग्रहण करने वाला भारतवर्ष जो व्यक्तिगत संभावनाओं का उपामक है, इसी आध्यात्मिक चेतनावादी दृष्टि की अपनी प्रकृति और प्रणाली के अनुरूप पायेगा। कारण, भूतवादी जीवन-प्रणाली सामूहिक चेतना और चिन्तन में संभावना देखती है। व्यक्ति इस श्रृंखला का एक अविच्छिन्न कड़ी हो सकता है। इसलिए उपर्युक्त दोनों आक्षेपों का प्रतिवाद मैं इसी सीमा में कर सकूँगा। अपने को 'अत्याधुनिक' अथवा 'आधुनिकता'—सम्पन्न कहने वाली प्रतिभाएँ तो व्यवस्था मात्र के विद्रोह में ही अपना अस्तित्व देखती हैं। अतः उन्हें प्रजातांत्रिक जीवन-प्रणाली भी अमान्य है। इस प्रकार अमान्यता ही जिसकी पताका है, उसके लिये मेरी बात निरर्थक है। जो आश्वस्त और स्थिर होना ही नहीं चाहता, उसे वैसा किया भी कैसे जाय ?

उक्त सीमा का स्पष्टीकरण कर देने के बाद पहले प्रश्न के उत्तर में यह कहा जा सकता है कि भारतीय दृष्टि प्रतिमेय से जो प्रतिमान निकालती है, वह अपने आप में इतना 'सामान्य' होता है कि उस प्रतिमेय को व्याप्त करना हुआ अपनी प्राप्ति में वह और भी अधिक विस्तृत होता है। 'व्यक्ति' का यही विस्तार उसमें भावनाओं का द्वार खोल देता है। एक उदाहरण से बात स्पष्ट हो जायगी। वक्रोक्तिजीवितकार का एक निकष है—'अन्यूनानतिरिक्त' तथा 'मनोहारिणी स्थिति'। अर्थात् कलाकृति मात्र से 'अन्यूनानतिरिक्त' तथा 'मनोहारिणी स्थिति' दो तत्व हों, तो वह उत्कृष्ट मानी जायगी। कलाकृति समाधिस्थ स्रष्टा के शरीरव्यापी प्राणावेग का मूर्त रूप है। यदि भीतर से स्रष्टा ने कही भी समाधि में, अभिव्यक्ति के लिये उन्मुख प्रतिभा स्वप्न के पीछे सक्रिय प्राणावेग में जहाँ भी शैथिल्य आया कि कृति में वह क्षलक जायगा, उतना अंश परिवर्तनीय हो जायगा। समस्त कलाकृति इस

परिवर्तन में या तो 'न्यून' हो जायगी अथवा 'अतिरिक्त अन्धनानतिरिक्त' न हो सकेगी। भारतीय काव्यशास्त्र पर यह बहुत बड़ा आक्षेप है कि वह केवल पद्यबद्ध काव्यकृतियों के संदर्भ में ही स्पष्ट हो पाया है। संस्कृत का गद्यकाव्य भी अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व उस प्रकार विकसित नहीं कर पाया है जिस प्रकार आज गद्य विधाएँ पद्य विधाओं से भिन्न अपना स्वतन्त्र व्यक्तित्व विकसित कर चुकी हैं। उक्त प्रतिमान न केवल पद्यबद्ध विधाओं पर ही कार्यान्वित किया जा सकता है, अपितु गद्यबद्ध विधाओं पर भी लागू किया जा सकता है। यदि कोई मूल कृति कृतिकार द्वारा संक्षिप्त आकार में की जाती है, तो वह 'अन्धनानतिरिक्त' की कसौटी पर खरी नहीं है। फलतः वे लोकायतन, गोदान, झूठा-सच, अमृत-विष आदि पद्यविधाएँ एवं गद्यविधाएँ उत्कृष्ट नहीं हैं जो अपना संक्षिप्त रूप दे चुकी हैं। समूचे बँधे प्राणावेग के साथ प्रातिभ श्रम के साथ जो कलाकृति उतरी होगी, वह इतनी सुसंश्लिष्ट और सुगठित होगी कि उसे कहीं से भी कम-ज्यादा किया ही नहीं जा सकता। यह बात केवल शुक्ल जी के निबन्धों के लिये ही नहीं, समस्त कलाकृतियों के लिये है। कलाकृति के निर्माण में साँस टूटना नहीं चाहिये—और साँस नहीं टूटेगी—तो उसका परिणाम भी इतना सुसंश्लिष्ट और सुगठित होगा कि उसे कहीं से भी छोटा-बड़ा नहीं किया जा सकता। इसीलिये लघुकाय कृतियाँ जितनी सुसंश्लिष्ट होती हैं, वृहत्काय कम। 'शेखर : एक जीवनी' वृहत्काय है पर उसका सारा वस्तु-दर्शन फॉसी के तख्ते का एक क्षण है। किमी ने ठीक कहा है—

एक क्षण की बाहुओं में

अमरता जब बँदिनी हो

धन्य है वह एक ही क्षण।

इस विषय का दूसरा पक्ष है—'मनोहारिणी स्थिति'। 'स्थिति' शब्द भी ध्यान देने योग्य है। सहृदयग्राहक की प्रातिभ परिधि में उसकी 'स्थिति' सभव ही है। वह इतना विशाल और विस्तृत न हो कि कृति अपनी समग्रता में ग्राहक की पैठ पकड़ में ही न आ सके—एक तरफ का पड़ते-पड़ते दूसरी ओर का विस्मृत हो जाय। विस्मृति अपनी अनावश्यक विस्मृति से भी सभव है और अनाकर्षकता से भी—बासीपन से भी, ताजगी या मानवता के अभाव से भी। इन दोनों त्रुटियों से यदि कलाकृति अस्त नहीं हो सकी है, तभी उसकी 'स्थिति' भी सभव हो सकेगी इसी प्रकार भारतीय काव्य

ास्त्र में अनेक निकष लिए जा सकते हैं। आवश्यकता केवल इन सूत्रों की प्रयोगोपयोगी 'व्याख्या' की है।

समग्र कलाकृति की भाँति उसके माध्यम अथवा अनिवार्य अंग—भाषा के विषय में भी ऐसे-ऐसे प्रतिमान 'वक्रोक्ति' और 'ध्वनि सिद्धान्त' में समाहित हैं जो अपनी व्याप्ति में संभावनागर्भ हैं। कदाचित् क्रोचे को छोड़कर पश्चिमी चिन्तक भी ऐसा कोई न हो सकेगा जो कविता यह काव्य के स्वरूप-संघटक तत्वों में भाषा को स्थान न देता हो। क्रोचे भी आलोचक की दृष्टि से यदि बात करे तो 'भाषा' की ओर उसे भी ध्यान देना होगा। भारतीय चिन्तकों ने 'भाषा' या 'अभिव्यक्ति' को पर्याप्त महत्व दिया है। प्राचीन काव्यशास्त्र में तो काव्य की ऐसी कोई परिभाषा ही न होगी जिसमें भाषा—शब्द एवं अर्थ—का सन्निवेश न हो। 'वर्णना काव्यमुच्यते' और है क्या? काव्येतर क्षेत्र के मूल्यों से काव्य मूल्यवान हो या न हो, काव्य का अपना जो मूल्य है, वह स्वायत्त और स्वयं पर्याप्त भी है—'वर्णना' में, 'अभिव्यक्ति' में। वक्रोक्ति और ध्वनि-सिद्धान्त इसी मूल्य का उद्घोष करते हैं। दोनों ही काव्योचित 'उक्ति' या 'अभिव्यजना' उसे मानते हैं जो सटीक हो—अपरिवर्तनीय हो, अन्यूनानतिरिक्त हो। ध्वन्यालोककार का कहना ही है—

उक्त्यन्तरेणाशक्यं यत् तच्चारुत्वं प्रकाशयन् ।

शब्दो व्यञ्जकतां बिभ्रद् ध्वन्युक्तेर्विषयी भवेत् ॥

अर्थात् कलाकार कलाकृति में जिस सौंदर्य को उभारना चाहता है, उसके लिए उसने किस उक्ति का सहारा लिया है—एकमात्र वही उसके लिए क्षम हो, उसका स्थानापन्न दूसरी कोई उक्ति हो ही न सके, असंभव हो, अशक्य हो। ऐसी ही उक्ति, ऐसा ही शब्द अभिप्रेतार्थ का प्रकाशन करता हुआ 'ध्वनि' पद व्यपदेश्य होता है। सही शब्द की तलाश हर कृतिकार को होती है—चाहे वह इसे श्रम से खोज ले या प्रातिभ आवेश में पा ले। इससे भी आगे बढ़कर वक्रोक्तिकार यह कहता है कि 'वर्णना' और 'वर्ण्य' विचार की दृष्टि से (अपोद्धारबुद्ध्या) पृथक्-पृथक् मान लिए जाते हैं—निर्माता की दृष्टि से ऐसा संभव ही नहीं है। वर्ण्य दो ही है—वस्तु का स्वभाव और व्यक्ति का भाव। वस्तु का स्वभाव निसर्ग सुन्दर भी हो सकता है और नहीं भी। यदि वस्तु का स्वभाव निसर्ग सुन्दर है, तो प्रातिभ कुदाल से उसे जैसे का तैसा ही कुरैद

कर उभार दे और स्वतः सुन्दर न हो तब उसे अपनी ओर से सुन्दरता प्रदान करे। कुंतक ने 'वक्रता' का रहस्य उद्घाटित करते हुए कहा है—'स्वभावस्यै-वागस्यैव निरूपणं वक्रतायाः परं रहस्यम्'। वक्रता कुछ और का और कर देने में नहीं है, अपितु जो है उसको सीधे और सहज ढंग में, यथावत् रूप से उभार देने में है। वह वक्रता व्यावहारिक और शास्त्रीय उक्ति पद्धति से लक्ष्य-भेद के कारण होने वाली भिन्नता भर है—वैचित्र्यवाद नहीं। वलाकार वस्तु के स्वभाव और व्यक्ति के भाव को, जो निसर्ग सुन्दर हैं, अपने अभिव्यजन का लक्ष्य बनाता है। शास्त्रकार या वैज्ञानिक और व्यावहारिक वक्रता का लक्ष्य यह होता ही नहीं; और होगा तब उसका कवित्व उद्विक्त माना जायगा। वक्रता महज इस भिन्नता में है—वागवैचित्र्यवाद में नहीं। उन्होंने कहा ही है—

लीनं वस्तुनि येन सूक्ष्मसुभगं तत्त्वं गिरा कृष्यते
निर्मातुं प्रभवेन्मनोहरमिदं वाचैव यो वा बहिः ।
वन्दे द्वावपि तावहं कविवरौ वन्देतरां तं पुनः
यो विज्ञात परिश्रमोऽयमनयोभारवतारक्षमः ॥२॥१०७

एक कवि वह होता है जो वर्ण्य वस्तु-गत लीन सौंदर्य को अपनी वाणी की महिमा से उभार कर ऊपर ला देता है और दूसरा वह होता है जो वस्तु को अपनी वाणी से मनोहरता प्रदान करता है। धन्य ये दोनों ही नहीं हैं—धन्य वे भी हैं जो समझकर इन्हें राहत देते हैं।

इस समस्त विवेचन के आलोक में यह स्पष्ट है कि कवि या कलाकार के मानस में वर्णना और वर्ण्य अपनी अखंडता और अविच्छेद्यता में युगपत् उभरते हैं—भाषा और सौंदर्यबोध साथ-साथ उभरते हैं। वे इस प्रकार एकरस और अनुरूप तथा युगनद्ध होते हैं कि न तो उन्हें एक दूसरे से पृथक् किया जा सकता है और न तो वर्णना के सघटक अवयवों का परिवर्तन ही किया जा सकता है। भारतीय काव्यशास्त्र का यह प्रतिमान हमारी उक्त सीमा में शुक्लोत्तर समीक्षा-धारणा के सदर्भ में रचित कलाकृतियों के लिए भी समान रूप से लागू किया जा सकता है। छायावादी, प्रसक्तिवादी, प्रयोगवादी, नकेन-वादी, एवं नई कविता तक के लिए तो ये प्रतिमान अपनी व्याप्ति में अग्राह्य ही-नही उपादेय भी हैं। रहे वे, जिन्हे मान्यता मात्र से ही विरोध है—उनकी बात में नहीं करता।

उसी प्रकार अक्षकार, रीति एवं दोष छंद आदि की व्याप्ति पर विचार करने से समानताएँ प्रतीत होंगी विशेष अवश्य घूमिल हो गए

है, अतः उनका मुलम्मा घिस गया है—चमक चली गई है, पर कथन भंगिमा ही जब अलंकार का पर्याय है तो उसकी इयत्ता और अनुपयोगिता किस प्रकार सभव है ? अलंकार शब्द से चिढ़ हो सकती है पर उसकी मूल वृत्ति से नहीं। आनन्दवर्द्धन ने कहा है कि प्रातिभ आवेश में कलाकार जिस मूल संवेदन की अभिव्यक्ति करता है, उसी प्रयत्न से अनायास अंग रूप में जो भंगिमाएँ बन जायँ, वे ही 'अपृग्यत्ननिर्वर्त्य' अलंकार हैं। यहाँ वे एक ऐसी सामान्य बात करते हैं जिसकी व्याप्ति तब तक बनी रहेगी जब तक कविता का माध्यम भाषा रहेगी। व्यक्ति के अंग-सन्निवेश की भाँति कविता में पद-सन्निवेश 'रीति' है—उपयोगिता इसकी भी है। काव्योचित संवेदन की अनुभव-बेला में कलाकार का समूचा शरीर—रक्त तक प्रभावित रहता है। स्नायुएँ तनी रहती हैं। संवेदन का जब तक पूर्ण मोचन नहीं हो जाता, तब तक साग शरीरान्तर्वर्ती स्पन्दन एक क्रम में बँधा रहता है। यही भीतरी क्रम-स्पन्दन वाणी में गतिमयता अथवा लयवत्ता भी डाल देता है, जो छंदों के विभिन्न ढाँचों में अभिव्यक्त होता है। बात यह है कि खडन करने वाले और सभावनाओं की निःशेषता देखने वाले 'सामान्य' रूप को नहीं देखते। देखते केवल है तब तक की आविष्कृत कलाकृतियों की सौंदर्य-भंगिमाओं को ध्यान में रखते हुए निकाले गए विशेष-विशेष मानों को। ये विशेष-विशेष मान परवर्ती कलाकृतियों की नूतन भंगियों की दृष्टि से अत्रश्य ही अपर्याप्त और अनुपयोगी होंगे। अतः केवल तब तक आविष्कृत विशिष्ट भेद-प्रभेदों तक ही उनका ध्यान जाता है, उनको अत्मसात् कर अपनी व्याप्ति में पर्याप्त विस्तृत 'सामान्य' तक नहीं जाता, इसीलिए उन सीमाओं में सभावनाओं की निःशेषता का दिखाई पड़ना महज सभव है।

दूसरी आपत्ति यह है कि भारतीय काव्यशास्त्र जिस प्रकार के जीवन की सर्जनात्मक अभिव्यजना के संदर्भ में समानान्तर सृष्टि हुए हैं, वह जीवन और मानस धर्म तथा अध्यात्म पर आधृत उपकरणों से संकुल थे—उनकी बनावट और बुनावट से 'आधुनिक' साहित्य के मूल कारणभूत जीवन और मानस की बनावट और बुनावट ही भिन्न है। अतः दोनों भिन्न प्रकृति के उत्सो से समुद्गत सर्जनाओं के समानान्तर और अनुरूप आविष्कृत प्रतिमान एक दूसरे के लिए अनुपयोगी होंगे। इस आक्षेप का उत्तर देते हुए यह कहा जा सकता है कि जो 'संवेदना' काव्य के रूप में मूर्त होती है उसके सघटक अवयव दो हैं—'भाव' और 'दृष्टि'। काव्योचित संवेदन में इन्हीं का रासायनिक मिश्रण होता है। यह एक स्वतन्त्र विवाद का प्रश्न है कि वे 'भाव' और 'दृष्टि' कहाँ

तक काव्य मे व्यक्तिगत है, सम्ष्टिगत है या यथासंभव व्यक्तिगत है ! इस प्रश्न पर पौरस्त्य एवम् पाश्चात्य, प्राचीन तथा आधुनिक चिन्तकों ने काफी कुछ कहा है—अद्यतन सुपठित और अधीत आलोचको तथा अनुसंधायको ने स पर भी बहुत कुछ सोचा विचारा है । इस प्रश्न पर यहाँ विस्तार से विचार करना तो उपयुक्त नहीं है, अवसर और प्रसंग भी नहीं है, पर इतना तो अवश्य कहा जा सकता है कि यदि काव्यतः व्यक्तिगत नहीं है, तो 'संवेदना' का भी यथासंभव अव्यक्तीकरण होना चाहिए । अस्तु, प्रकृत यह है कि 'मूल संवेदन' ही काव्य-तरु का बीज है जिसके संघटक अवयव हैं—'भाव' और 'दृष्टि' । शुक्लोत्तर काल में जहाँ तक छायावादी साहित्य और समीक्षा का प्रश्न है 'व्यक्ति' और 'भावना' (Individual और feeling) का पर्याप्त महत्त्व था । यह अवश्य था कि इससे पूर्व जिन विजडित ढाँचों में जिन परि-मणित आलम्बनों में संबद्ध 'भाव' व्यक्त किए जाते थे—उन सबको तोड़ा गया और जीवन के साथ यथासंभव मिलाते हुए उनकी व्याप्ति विस्तृत की गई । हमारे अन्तर्राष्ट्रीय संबंध भी विस्तृत होते गए, हमारी 'दृष्टि' भी विकसित होती गई । हमने अनुभव किया कि मूल मनोवृत्तियाँ और मूल प्रणालियाँ सार्वभौम हैं—यद्यपि भौमिक परिवेश और सामाजिक जीवन के बाह्य रूप भेदक बन कर सदा रहे हैं और रहेगे । हमने देखा है कि उभयत्र आंदोलन की अतिवादी प्रतिक्रिया में 'व्यक्ति' और 'भावना' का पुन विरोध 'परम्परा', 'समाज' और 'वस्तुमुखीनता' का स्वीकार और फिर उत्तरोत्तर विज्ञान की निष्पत्तियों पर आधृत 'दृष्टि' और जिया हुआ जीवन रज्जना का केन्द्र बनता गया—सामानान्तर आलोचना की सृष्टि होती गई । आज सुविधा-भोगियों की समाज-व्यवस्था पर असुविधाग्रस्त युवा रक्त क्षुब्ध है । फलतः समस्त-विश्व में विभिन्न कारणों से उनका आक्रोश विभिन्न रूपों में अभिव्यक्ति पा रहा है और काव्य की 'नई प्रवृत्ति' अथवा 'अ-प्रवृत्ति' के रूप में सामने आ रहा है । इस अत्याधुनिक दौर में आनेवाली पीढ़ी श्रीहर्ष की परम्परा की द्वैतण्डिक पीढ़ी है । इसका 'अपना कोई पक्ष नहीं है', यही पक्ष है और परकीय समस्त पक्षों का खण्डन ही लक्ष्य है—'अस्वीकृति' ही झंडा है । इन्हें मैं छोड़ता हूँ । पर शुक्लोत्तर श्लेष सर्जना और आलोचना की सामानान्तर प्रवर्धित धाराओं के सदस्र्भ में भारतीय काव्यशास्त्र की सभावनाओं पर जब विचार करता हूँ, तब उसी उपर्युक्त मूल संवेदना (भाव + दृष्टि) की बात पर आता हूँ । 'भाव' या 'भावनाएँ' तो सार्वभौम हैं । वे आज तक तो नहीं बरखीं और न बदले हुए लोगों को देखते हुए बदलने की ही है

खैर, अंतिम बात तो कहना विज्ञान के जमाने में खतरे से खाली नहीं है, पर मनुष्य 'इन्हीं भावनाओं' के कारण मनुष्य है—मानवीय भावनाओं के अभाव में मनुष्य के लिए 'पशु' से बदतर संज्ञा ढूँढनी होगी। छायावादी अथवा स्वच्छंदतावादी साहित्य की प्रतिक्रिया में 'भाव' और 'व्यक्ति' का इतना विरोध हुआ कि जहाँ पहले साहित्य या काव्य सर्वस्व 'सौंदर्य' और 'आनंद' का केन्द्र अथवा मूल उत्स भूमि 'भाव' था—उसकी जगह 'बुद्धि' प्रतिष्ठित हो गई। जहाँ 'भाव' की रसात्मक पर्यवसिति और प्रतिष्ठा थी, वहाँ बुद्धि को रसात्मक घोषित कर 'बुद्धिरस' की बात जाने लगी। यह नहीं मालूम कि 'बुद्धिरस' कह कर वे कहना क्या चाहते थे ? इस प्रसंग की अनेक बातों को यहाँ उठाने से प्रकृत विचार व्यवहित हो जायगा। जहाँ तक रोमाण्टिक भावभूमि के विपक्ष में गैर-रोमाण्टिक भावभूमि की ग्राह्यता की बात है, भारतीय रससिद्धान्त का उससे कोई विरोध नहीं है। गैर-रोमाण्टिक अब भाव तो है, पर उसकी हलकी उफान 'बुद्धि' की, 'दृष्टि' की आँच में जल गयी है—वह गंभीर है। प्रगतिवादी साहित्य 'सामान्य भाव' की जगह 'सामूहिक भाव' मानता है—भाव का विरोध वह भी नहीं करता। भारतीय काव्यशास्त्र जब "प्रसन्नगंभीर पदाः काव्यबंधासुखावहाः" की घोषणा करता है, तब यह 'प्रसन्न-गंभीर जीवन' के चित्रण की बात करता है। काव्य 'दृष्टि' का नहीं, जीवन का कलात्मक उरेह है। यदि जीवन जीने के मूल में 'दृष्टि' है, तो उरेहे हुए जीवन के साथ-साथ दृष्टि सबद्ध होने के कारण स्वयं उभरती हुई चली जायगी। चित्रित जीवन यदि जलाशय है तो भाव उसका जल और दृष्टि उसकी गहराई या गंभीरता है। 'रसवाद' बुद्धि अथवा 'दृष्टि' का विरोधी नहीं है, क्यों कि वह स्वयम् 'दृष्टि' पर आघृत है। रसवाद या रससिद्धान्त एक ऐसा सिद्धान्त है जहाँ 'उपयोगितावाद' और 'कलावाद' का ही विरोध शान्त नहीं होता, समंजस व्याख्यान नहीं होता, प्रत्युत इस विवाद का भी समाधान हो जाता है कि काव्य में महत्व काव्येतर मूल्यों का है या काव्य के अपने मूल्य का, वर्ण्य विषय का या वर्णयिता की क्षमता अथवा प्रतिभा का ? रससिद्धान्त इन तमाम परस्पर विरोधी विचारों का समन्वय करता है। रसवाद 'सामाजिक' की वस्तु है, अतः रस व्यक्त उपकरणों का समाजानुमोदित होना नितान्त आवश्यक है। सामाजिकता औचित्य का पर्याय है और औचित्य ही रस की परा उपनिषद् है। इस प्रकार उपकरण में उपयोगितावाद है और परिणाम में कलावाद या आनंदवाद। रसवाद 'व्यक्ति' और 'दृष्टिहीनता' का विरोधी है। रससिद्धान्ती की रस कल्पना ऐसी है जो काव्य में ही संभव है, अतः इस दृष्टि से वर्ण्यगत

समस्त मूल्यों की पर्यवसिति (काव्यानंद) कलाकृति से होने वाले आनंद में ही होती है। कभी-कभी छोयावादी या स्वच्छदतावादी समीक्षक अपने संदर्भ में रसवाद को इसलिये नाकामयाब मानते हैं कि रससिद्धान्त का सर्वस्व वर्ण्य है, वर्णयिता नहीं। यह सिद्धान्त ग्राहक-हृदय-वेधी वाण (वर्ण्य) को ही सर्वाधिक महत्व देता है—उस वर्ण्य-वाण के प्रयोक्ता के सामर्थ्य या प्रातिभवल को नहीं। पर यह भी उनका रससिद्धान्त के सबंध में अज्ञान है। आनंदवर्द्धन ने रससिद्धान्त की दृश्य-श्रव्य-काव्य मात्र में व्याप्ति की प्रतिष्ठा करते हुए कहा है कि ग्राहक की प्रतिक्रिया रूप में उत्पन्न आह्लादकर चित्तवृत्ति ही रस है—काव्य से समुद्भूत अनुकूल सवेदना ही रस है। प्रतिकूल सवेदना के लिए कोई उन्मुख ही क्यों होगा? रस की व्याप्ति आनंदवर्द्धन ने 'अनुकूल सवेदना' तक बढा दी है जब वे कहते हैं कि कवि ऐसी वस्तु का वर्णन ही क्यों करेगा जो कोई प्रभाव न छोड़े, किसी प्रकार की चित्तवृत्ति न पैदा करे? उनके शब्दों में 'चित्तवृत्ति' ही रस है। इस व्याप्ति से अपरिचित लोग ही रस के संकीर्ण ढांचे की बात करते हैं। रहा यह कि रससिद्धान्त वर्ण्यपर्यवसायी ही है, कवयिता के सामर्थ्य का लेखा-जोखा नहीं करता—यह भी अज्ञान-विजृम्भण है। आनंदवर्द्धन ने कहा है—

सरस्वती स्वाहु तदर्थं वस्तु निःश्वन्दमाना महतां कवीनाम् ।

अलोकसामान्यमभिव्यनक्ति परिस्फुरन्तं प्रतिभाविशेषम् ॥

महाकवियों की वाग्धेनु सहृदय वत्स के निमित्त जिस स्वतःस्फूर्त आनंद-प्रवाहमय दुग्ध का प्रस्रवण करती है, सहृदय वत्स उस समय न केवल उस आनंद या रस का ही आस्वाद लेता है, प्रत्युत उसी रसावेश में वह कवि की प्रतिभा का भी साक्षात्कार कर लेता है—उसके सामर्थ्य और उसकी अंतश्चेतना में निहित सौंदर्य का साक्षात्कार कर लेता है। इस प्रकार यह सिद्धान्त काफी व्याप्ति रखता है। इसके साथ एकब्रात यह भी जान लेनी है कि रस-सिद्धान्ती यह कभी नहीं कहता कि चाहे जैसा भी काव्य हो और चाहे जिस किसी प्रकार की मनोवृत्ति की उपज हो—सर्वत्र रस प्रतिमान पर ही उसे कसना चाहिए। ध्वनिवादी, जो वस्तुतः रसध्वनिवादी है, का कहना है कि काव्य-समीक्षा के लिए, उसके सबंध में अपना मत व्यक्त करने से पहले यथासंभव सहानुभूतिपूर्वक रचना के माध्यम से रचयिता के साथ एकरूप हो। इस प्रक्रिया से वह रचयिता के अन्तस् की सारी प्रक्रिया और मूल सवेदन का साक्षात्कार कर ले। वह यह भी देख ले कि मूल वृत्ति या सवेदन क्या है और उसकी अभिव्यक्ति के लिए तत्पर उपकरण किस

क्रम और तारतम्यता में सञ्चय है। इस आकलन में यदि प्रेरक वृत्ति रसमय है, तभी रसात्मक प्रतिमान का प्रयोग करे—अन्यथा रसांधता मानी जायगी, अद्वैक समझा जायगा। प्राचीन रचनाएँ भी सभी रसात्मक वृत्ति का ही परिणाम न थी—सो आज भी वहाँ और कैसे होगी? सवाल जहाँ जो है उसके समीक्षण आर उद्घाटन का है, जो नहीं है उसके समारोपण का नहीं। रससिद्धान्त की सभावना उन्हीं रचनाओं के लिए है जो अनुकूल संवेदना या रसात्मक मनोवृत्ति का मसूच्छलन हो।

रहा यह कि तब से आज के मानस की बनावट और बुनावट सर्वथा भिन्न हो गई है। उस विषय में काव्य-संवेदना के दो मूलभूत अवयवों—भाव तथा दृष्टि—की दृष्टि से सोचने पर यह लगता है कि इनमें से भाव तो सार्व-भौम और शाश्वतप्राय है, दृष्टि अदृश्य बदलती रहती है। अपनी सभ्यतामय विकास की यात्रा में आज का मानव अपने रूप और व्यापार से भाव का सीधा संबंध नहीं रख रहा है—बौद्धिकता के अतिरेक से संबंध पर्याप्त घुमावदार हो गया है। भाव के ऊपर कुडलाकार बैठी बौद्धिक जटिलता ही मुखर हो रही है—जीवन में भी और उसके प्रतिफलनात्मक काव्य में भी। पर ऐसे सर्जकों की भी कमी नहीं है जो भारतीय दृष्टि से जीवन जीते हो और हृदय तथा जगत् के निरावरण रूप-व्यापार से आकृष्ट होते हो। गीत और नवगीत वाले तो निरपवाद रूप से इस धारा के सर्जक हैं। रससिद्धान्त की सभावना उनके यहाँ तो थोड़ी-बहुत होगी। निष्कर्ष यह कि बनावट मूल-वृत्तियों के परिवर्तन से नहीं, दृष्टिमात्र के परिवर्तन और बौद्धिक जटिलताओं के कुण्डलन से है। मानस अंशत अवश्य परिवर्तित होगा, परन्तु मूल मनोवृत्तियों के माने में नहीं। उतनी दूर तक प्राचीन मान्यताओं की व्याप्ति सभावित है भावपक्ष से। अभिव्यक्ति पक्ष से सम्बद्ध वक्रोक्ति और ध्वनि सिद्धान्त तो उक्त पद्धति से आज भी सभावनागर्भ है। रही शब्द-शक्तियाँ—तो अशक्त शब्द का समर्थक कौन होगा? उद्दिष्ट प्रतीति विधानक दोष की स्वीकृति में किसे विसम्मति होगी?

यह सब कहने के बाद अनंत एक बात यह अवश्य कहनी है कि मेरा अभिप्राय यह कभी नहीं है कि जो प्राचीन चिन्तकों ने कह दिया है—वही और उतना ही सब कुछ है, और सब व्यर्थ है। मेरा कहना यही है कि भारतीय प्रकृति और यहाँ के ग्राहकों के गुण-धर्म को समझकर उसके अनुरूप दृष्टि को व्यापकता प्रदान की जाय। इसी व्यापक दृष्टि का ही युगानुरूप विकास किया

जाय—तभी सही, सच्चा, मौलिक और उल्लेख्य विकास होगा। जिसकी अपनी कोई दृष्टि न होगी उसका अन्तराष्ट्रीय मंच पर कोई महत्व न होगा। रवीन्द्र ने अपनी रचनाओं में अपनी मिट्टी की गंध और महक उभारी थी, अतः अन्तराष्ट्रीय मंच पर उसका स्वागत हुआ। अज्ञेय अनेक प्रयत्नों के बावजूद वह रूप अभी उस स्तर तक अपनी रचनाओं में न उभार पाए—अन्यथा उनका भी नोबुल पुरस्कार वाला स्वप्न सार्थक हो गया होता।



भारतीय काव्यशास्त्र के पुनराख्याता : आचार्य नन्ददुलारे वाजपेयी

[क]

साहित्यशास्त्र की रूपरेखा प्रस्तुत करते हुये आचार्य वाजपेयी ने यह है कि पिछली कुछ शताब्दियों के यूरोपीय समीक्षकों ने चर्च की परम्परा का जैसा क्रमबद्ध विवेचन प्रस्तुत किया है पते साहित्यालोचन की परम्परा के उल्लेख में आधुनिक ने नहीं किया। दृष्टि-भेद के कारण इस प्रकार के कार्य की भारतीय विद्वानों में ही करना युक्तियुक्त है। दृष्टि-भेद से हमारा पूर्णतावादी और अपूर्णतावादी या विक्रमवादी दृष्टिकोण। दिशा में प्रयत्नशील आधुनिक विद्वानों में कदाचित् पहला डॉ० डे का है। हिंदी में यह श्रेय आचार्य वाजपेयी को और शपाण्डे को प्रमुख रूप में दिया जा सकता है। यों तो इतिहास है परन्तु उनमें व्यक्त प्रयास विशिष्ट प्रकृति का है, संश्लिष्ट।

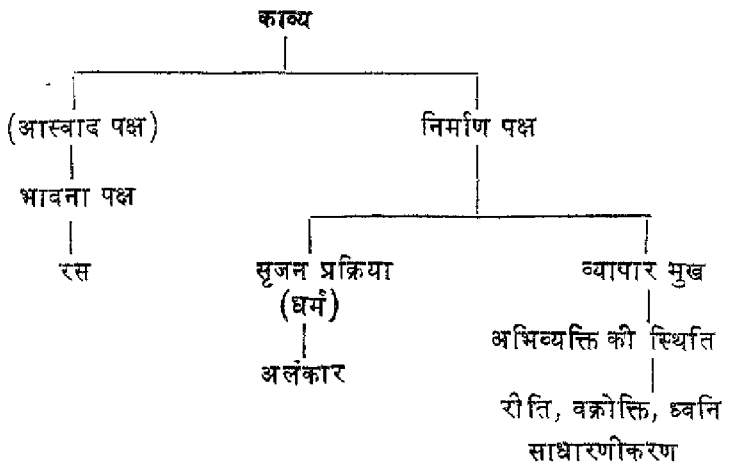
भारतीय काव्यशास्त्र की परम्परा प्रस्तुत करते हुए क्रम-विकास कर्षण रूप में निर्धारित किये हैं, वे इस प्रकार हैं—Formative ve stage, Definitive stage, एवं Scholastic stage। तो चलकर प्राग्ध्वनि, ध्वनि एवं पञ्चध्वनि जैसे तीन खण्डों तक किया है। आचार्य वाजपेयी ने अपनी प्रस्तावित रूपरेखा। चरण निर्धारित किये हैं, वे इस प्रकार हैं। (१) उद्भवकाल (२) अन्वेषण या विदग्धविवेचन का युग, (३) काव्य-तत्त्व-विक्र युग, (४) ममन्त्रय युग या पांडित्य युग, (५) विघटन और (६) आधुनिक युग (नवजागरण काल)। इस विभा-

जन के अतिरिक्त आचार्य वाजपेयी ने आलोचक-समष्टि के अन्तर्जगत् की साहित्यशास्त्रीय विवेचनना सबधी प्रक्रिया को ध्यान में रखकर अपनी स्वच्छन्दतावादी प्रकृति के अनुरूप भी साहित्यालोचन के सैद्धांतिक और व्यावहारिक पक्षों का विकास-क्रम निर्धारित किया है। सैद्धांतिक पक्ष की दृष्टि से उन्होंने तीन चरण बताये हैं (१) अन्तरंग (रस) तत्त्व और उसके भावन-पक्ष का प्राधान्य, (२) अपेक्षित सर्जन-प्रक्रिया में रूपयोजनात्मक मानस-सर्जन-प्रक्रिया तथा (३) अभिव्यजना की स्थिति। पहले में रस, दूसरे में अंगकार और तीसरे में रीति, वक्रोक्ति तथा ध्वनि की स्थिति मानी है। इसी सदर्थ में समुद्रबध के वर्गीकरण से उक्त विवरण की तुलना भी प्रस्तुत की है। डॉ० देशपाण्डे के अनुसार “रस को केन्द्र में रखकर नाट्य-पक्ष से उसके विभावक रूप में जहाँ एक ओर अभिनय की चर्चा की गई, वहाँ श्रव्यकाव्य के पक्ष में रस का विभावन करने वाले उत्तरोत्तर सूक्ष्म तत्त्वों का अनुसंधान होता गया जिनमें से कुछ रस के स्वरूपाधायक और कुछ उत्कर्षाधायक धर्म थे। वस्तुतः, काव्य-पक्ष से विचार करने वाले ने काव्यात्मक शब्दार्थ का शास्त्रीय शब्दार्थ से व्यावर्तक धर्म ‘सौंदर्य’ पाया। भारुह में रद्रत तक के किये गये प्रयासों से क्रमशः यह स्थापित किया गया कि सौंदर्य ‘रस’ में है और शब्दार्थों से रसनिष्पत्ति किस प्रकार होती है, इस पर ध्वनिकार ने विचार किया। इस प्रकार रस को ही केन्द्र में रखकर नाट्य-पक्ष और श्रव्य-पक्ष से प्रवाहित होती हुई विभिन्न धाराएँ ध्वनिसम्प्रदाय में एकाकार हो उठी।” अतः देशपाण्डे ने जो विकास का सविस्तार अध्ययनपूर्वक प्रतिपादन किया है, उससे ये चरण निर्धारित हुए हैं—(१) क्रियाकल्प (२) काव्य लक्षण, (३) काव्यालंकार, (४) साहित्य, तथा (५) साहित्यपद्धति। आचार्य वाजपेयी की भाँति स्वसम्मत विकास की रूपरेखा निर्धारित करने में समुद्रबध को इन्होंने भी उद्धृत किया है। इस प्रकार आपाततः पृथक् प्रतीत होते हुए काव्य-सिद्धांतों में एक अन्त-स्थित सम्बन्ध-सूत्र ढूँढ निकालने के ये ही प्रमुख प्रयास हैं। अन्य कुछ विद्वान् भी हैं, पर उन लोगों ने इस सम्बन्ध-सूत्र का उद्घाटन न कर - फलबध सामग्री का वर्गीकरण मात्र किया है।

इस सदर्थ में आचार्य वाजपेयी जी के प्रयास की कई विशेषताएँ उद्घाटित होती हैं। यह सही है कि डॉ० डे अथवा देशपाण्डे ने अपने निष्कर्ष पर पहुँचने से पहले आधारभूत सामग्री का विशद अध्ययन भी प्रस्तुत किया है; पर आचार्य वाजपेयी के स्वच्छन्दतावादी समीक्षक मानस का सघटन उन्हें बाह्य वस्तु-विवेचन की अपेक्षा आन्तर विस्लेषण की ओर कहीं अधिक रचि

के साथ प्रवृत्त करता है । यही कारण है कि विभिन्न सिद्धान्तों के अन्त-सम्बन्ध का बहुत ही आकर्षक उद्धारन हो सका है । दूसरी विशेषता इस उद्वाटन की यह भी है कि उनके प्रयास के मूल में आन्त-साहित्यालोचन की समृद्ध ऐतिहासिक परम्परा के गहन अध्ययन और तज्ज्वलित सञ्चार से निर्मित निर्मल पैनी दृष्टि विशेष सक्रिय है । इसलिए वे साहित्यालोचन-प्रवण समष्टि-मानस के क्रमिक आंतरिक व्यापार का सार्थक उपस्थापन कर सके हैं । कवि-मानस का प्रत्यक्ष व्यापार भाव से उमग उठता है, द्वितीय व्यापार अखण्ड व्यापार की हृदयान्तर सञ्जाति से निर्मित कल्पना में सखण्ड रूपयोजना है और फिर बाह्य अभिव्यक्ति की चरम स्थिति आती है । इसी क्रमिक प्रयास के फलस्वरूप रसवाद, अलंकारवाद, रीति, वक्रोक्ति और ध्वनिवाद की प्रतिष्ठा होती है । डॉ० डे की द्विवेचना में प्रभूत अध्ययन पर आधारित वैज्ञानिक वर्गीकरण उपलब्ध है, पर सिद्धान्तों में स्थिर साहित्यिक सबब का ऐसा सूदन उभरे नहीं है । श्री देशपाण्डे ने साहित्य-सिद्धान्तों की विभिन्न धाराओं में जो संबन्ध-सूत्र प्रदर्शित किया है, वह अविरोधी क्रमिक विकसित रूप है—रस को केन्द्र में रखकर नाट्यपक्ष एवं काव्य-पक्ष में उस सम्बन्ध-सूत्र की व्याख्या प्रस्तुत की गई है । डॉ० डे एवं अन्यान्य लोगों ने इन सिद्धान्तों को पारस्परिक विरोध में गतिमान या धावमान बनाया है । आचार्य वाजपेयी का अभिमत है कि काव्य के भावन और निर्माण-पक्ष में किंचे गये विचारों के दो सहज परिणाम हैं । इन तीनों विचारों में से दो देशपाण्डे की इस विचारधारा के अनुरूप नहीं हैं कि एकमात्र इसकी ही केन्द्र में रखकर विभिन्न सिद्धान्त प्रवाहित हुये हैं । मेरा भी विचार वही पक्ष का है और ऐसा होने का कारण यह है कि जब स्पष्ट रूप में वामन, कुतक आदि रीति और वक्रोक्ति को काव्य की आत्मा कह रहे हैं, तो उम पर धूल किम प्रकार डाली जा सकती है ? दूसरे, रस को कान्ति गुण का स्वरूप मानकर भी 'कान्तिमन्तीश्रीडीया' कहने वाला वामन रस को केन्द्रीय वस्तु किम प्रकार मान सकता है ? आचार्य जी के द्विवेचन की एक और बड़ी विशेषता यह है कि इसमें सिद्धान्तों का पारस्परिक सम्बन्ध द्विरोधात्मक प्रवृत्ति के द्वारा नहीं, बल्कि साहित्यिक प्रवृत्ति के द्वारा प्रदर्शित किया गया है । साहित्यिक प्रकृति यह कि पहले सम्भवतः भारतीय आचार्यों ने काव्य के भावन पक्ष पर दस इतना दिया कि निर्माण-पक्ष उपेक्षित-सा हो गया । अतः निर्माण-पक्ष में विचार आरम्भ हुआ और तरह-तरह के सिद्धान्त क्रमिक रूप से विकसित होने लगे ।

उपर्युक्त तीनों आचार्यों के द्वारा निर्धारित साहित्यालोचन की ऐतिहासिक प्रगति के विभिन्न चरणों की जहाँ तक बात है, बहुत दूर तक वे मिलने-जुलते से हैं। फिर भी, जहाँ डॉ० डे एवं डॉ० देशपाण्डे ने विकास के चरणों की सीमा पण्डितराज तक ही सीमित रखी है, वहाँ वाजपेयी जी ने दो चरण और आगे के दिखाकर यह स्पष्ट कर दिया है कि भारतीय समीक्षा-धारा अभी प्रवहमान है। उनकी निम्नलिखित वर्गीकरण-प्रक्रिया भी नितान्त साहित्यिक और मार्मिक है—



किन्तु यह सब पश्चिमी दृष्टि से है, भारतीय दृष्टि से नहीं—यद्यपि ज्ञान के क्षेत्र में वाजपेयी जी का स्वच्छंद व्यक्तित्व पूर्व एवं पश्चिम की सीमा से ऊपर उठा हुआ है और वे इसे ही पसंद करते हैं। दूसरी बात यह है कि वे स्थूल ऐतिहासिक व्योरो में न पडकर साहित्यिक और आन्तर विश्लेषण की ओर कहीं अधिक उन्मुख रहते हैं।

भारतीय चिंतन को पश्चिमी सौंदर्यशास्त्र के गहन अध्ययन और मनन से जनित निर्मल दृष्टि से देखकर उन्होंने जो अपना मत प्रकट किया है, वह एक व्याख्याकार का नहीं, मौलिक चिंतक का है। 'रस की नई व्याख्या' का भी महत्त्व इस दृष्टि से कहीं ज्यादा है।

हिन्दी के अन्य मनीषियों ने ऐतिहासिक नहीं, सैद्धान्तिक वर्गीकरण पर अवश्य विचार किया है। शुक्ल जी ने रस के अंग रूप में ही अन्य सिद्धान्तों की चर्चा की है। प्रसाद जी का आधार ऐतिहासिक नहीं, दार्शनिक है। वस्तुवादी और आत्मवादी कहलाने वाले भी साहित्यिक से अधिक दार्शनिक हैं।

अन्तरंग और बहिरंग वाले भी उन्हीं के नज़दीक हैं। भारतीय दृष्टि यह अवश्य है कि अखण्ड (रस) सखण्ड (रूप) होकर ही दूसरे तक (सहृदय ग्राहक तक) पहुँच सकता है, पर मानस में या प्रतिभा में केवल रूप-योजना नहीं होती, अपितु अनुरूप शब्द स्फुरण भी होता है। पण्डितराज ने 'प्रतिभा' की परिभाषा प्रस्तुत करते हुए कहा है—'काव्यानुकूल शब्दार्थोस्थितिः प्रतिभा'। इस प्रकार जहाँ एक ओर भारतीय दृष्टि से 'रूप योजना' में अलंकार और अलंकृत दोनों हैं, वहीं मानस-सर्जन-प्रक्रिया में वे समस्त काव्योपकरण घटित हैं, जो अभिव्यक्तिकाल में बाहर आते हैं। इस स्थिति में उक्त तीन स्थितियों के अन्तर्गत विभिन्न सिद्धान्तों को रखना और फिर उसे समुद्रबंध से मिलाना अनुरूप नहीं है।

सम्प्रति, उनके द्वारा विवेचित एक-एक काव्य-सिद्धान्त को लेना चाहिए।

अलंकार सिद्धान्त

आचार्य जी मानते हैं कि अलंकारवादियों ने जिस अलंकार को काव्य की आत्मा माना है, उसका प्रयोग उन लोगों ने दो अर्थों में किया है : (१) काव्य-सौन्दर्य या कल्पना-सौन्दर्य, तथा, (२) कल्पना द्वारा समाहित रूप या अर्थ सम्बन्धी चमत्कार। पहला अलंकार का व्यापक अर्थ है और दूसरा सीमित। पहला उसका अन्तरंग पक्ष है और दूसरा बहिरंग। पहले के अन्तर्गत समस्त सौन्दर्य-स्रोत (गुण, रीति, वक्रोक्ति, रस) अन्तर्भूत हैं और दूसरे में वक्रतामूलक अभिव्यक्ति-प्रणाली के रूप में स्वीकार करके कतिपय अलंकार ही।

जहाँ तक अलंकार के उपर्युक्त द्विविध रूप की बात है, इस विषय में कुछ कहना आवश्यक जान पड़ता है। भारतीय दृष्टि से 'अलंकार' शब्द के अलंकार-वादियों द्वारा कथित द्विविध अर्थों को समझाया जाय, तो कहा जायगा कि इन लोगों ने 'अलंकार' शब्द का दो प्रकार की व्युत्पत्तियों के माध्यम से अर्थ किया है—भावव्युत्पत्ति (अलंकरणम् अलंकार) तथा करण व्युत्पत्ति (अलंक्रियतेऽनेनेति अलंकारः)। पहली दृष्टि से वह सौन्दर्यपरक अर्थ में भी प्रयुक्त हो सकता है और दूसरी दृष्टि से व्यापक एवं सीमित सौन्दर्य-साधन के अर्थ में। व्यापक अर्थ में समस्त सौन्दर्य-स्रोत अलंकार होंगे तथा सीमित अर्थ में कतिपय अलंकार ही। वाजपेयी जी ने 'सौन्दर्यपरक' अर्थ को व्यापक और अभिव्यक्ति-प्रणाली परक अर्थ को तथा समाहित-कल्पनाकृत रूप-सृष्टि को सीमित अर्थ में अलंकार कहा है। Image Making Faculty के रूप में पश्चिमी दृष्टि कल्पना का कार्य

केवल रूप-सृष्टि मान सकती है, और उसी दृष्टि से वाजपेयी जी की इस उक्ति की भी सार्थकता है। पर यदि काव्यीय-कल्पना का स्थान भारतीय दृष्टि से कारयित्री प्रतिभा ग्रहण कर सकती है, तो उसकी सृष्टि के अतर्गत मूल भाव को हृदयान्तर तक पहुँचाने के अनुरूप समस्त उपकरण सन्निविष्ट है। इस स्थिति में केवल अलंकार की बात गले के नीचे नहीं उतरती। यदि यथाकथञ्चित् इस पक्ष को स्वीकार भी कर लिया जाय कि कारयित्री प्रतिभा या कल्पना केवल रूप-सृष्टि ही करती है, तो भी यह विचारणीय है कि क्या समस्त रूप-सृष्टि सीमित अर्थ में अलंकार का पर्याय है? उस रूप-सृष्टि में अलंकार ही है या अलंकृत भाव-व्यजक सामग्री भी? हाँ, यदि उसे लाक्षणिक अर्थ में अलंकार (कलापक्ष के लिये) कहना अभीष्ट हो, तो कोई आपत्ति नहीं। रहा कल्पनाकृत रूप-सृष्टि में शब्दालंकार का अप्रवेश, तो उसे बहिरंग मानकर उपेक्षित कर दिया गया है।

रीतिवाद

निम्सदेह, वाजपेयी जी के इस निर्णय से मैं शब्दशः सहमत हूँ कि रीति-सम्प्रदाय भी अलंकार का ही एक अंग माना जा सकता है। काव्य के सर्जन-पक्ष से विचार करने पर मुख्यतः दो ही काव्यात्मवादों की स्थिति जो विद्वान् करते हैं, उनसे मैं पूर्णतः सहमत हूँ। जब वामन 'सौन्दर्य' को काव्य का शास्त्रव्यावर्तक तत्व स्वीकार करते हैं और उसे अलंकार से अभिन्न तथा एकमात्र अलंकार-साध्य मानते हैं, तो उन्हें अलंकारवादी कहने में हमें हिचक ही क्या हो सकती है? पर यह अलंकारवाद रीतिमुखी अलंकारवाद है। जहाँ पूर्ववर्ती अलंकारवादी समस्त सौन्दर्यस्रोत को अलंकार के अन्तर्गत रखते थे, वहाँ ये लोग उन्हें 'रीति' के अंतर्गत रखते हैं। रीति को गुणमय मानते हैं और अलंकार को गुण की अपेक्षा काव्य का बहिरंग तथा अप्राथमिक शोभा-वर्द्धक (शोभाधायक नहीं) धर्म मानते हुए इतर कतिपय तत्वों को इसी में (गुण में) समेट लेते हैं।

रीति की जो स्वरूपगत विकास और ह्रास की रूपरेखा प्रस्तुत की गई है, उसमें अनेक आवश्यक ऐतिहासिक तथ्य छूट गये हैं। उदाहरणार्थ रीति का स्वरूपगत विकास प्रान्तीय, वैषयिक और वैयक्तिक जैसी इतिहास-सम्मत भूमियों पर प्रस्तुत नहीं किया गया। रीतियों की सख्या के विकास और ह्रास के कारणों पर अनुमान करते हुए वाजपेयी जी ने जो तर्क दिया है, वह उनके मौलिक चिन्तन का ज्वलन्त प्रमाण है। उन्होंने बहुत ही सही कहा है कि वामन

ने नये-नये नाम साहित्यिक शैलियों के लिये चलाये और उन्हीं की देखादेखी छद्म एव भोज ने भी नये-नये प्रान्तीय नामों से अभिहित कर रीतियों की संख्या बढ़ा दी। इसी प्रसंग में ह्रास के कारण पर जो विचार किया गया है, वह भी कम महत्त्व का नहीं है। वामन ने पूर्वगत वैदर्भ एव गौड के अतिरिक्त एक 'पाञ्चाल' नाम भी आविष्कृत किया। साथ ही रीतियों का संबन्ध जहाँ एक ओर प्रातो से स्थापित किया, वही दूसरी ओर गुणों से भी। संख्या प्रातों की भी और गुणों की भी बढ़ाई। परवर्ती आचार्यों ने प्रातो से संबन्ध हटाकर उसे केवल गुणों (विषय और व्यक्ति) से जोड़ा फलतः संख्या घटती गई। अततः तो गुणों से भी रीति का संबन्ध समाप्त हो गया। मम्मट तक आते-आते रीति अनुप्रास अलंकार के भेद के रूप में और गुण रस के धर्म में सिमट गया। वाजपेयी जी के इस अनुमान में भी कुछ सार जान पड़ता है कि रीति और अलंकार-सम्प्रदाय के बीच किसी समय स्पष्टता रही होगी। रीति-वादियों ने गुण को काव्य का अनिवार्य और प्राथमिक शोभाधायक धर्म माना और अलंकार को आनुषंगिक उत्कर्षाधायक धर्म बताया। अलंकारवादियों ने तो नहीं, ध्वनिवादियों ने अवश्य वीस गुणों को भिन्न-भिन्न काव्यतत्त्वों में अंतर्भूत कर दिया। जयदेव तक अलंकारवादी आचार्य वामन-सम्मत गुणों का पृथक् उल्लेख करता रहा। ध्वन्यालोककार के विवेचन तक यह दिखाई पड़ता है कि रीति का आधार गुण की जगह 'समास' हो गया था। आगे चलकर मम्मट-कृत विवेचन से यह निर्णीत होता है कि तब 'समास' को हटाकर कटु-मधुर एवं मिश्र वर्ण हो गये थे। इस प्रकार आधार के क्रमिक परिवर्तन से वृत्ति एवं रीति अभिन्न हो गई और रीति अलंकार के एक भेद-अनुप्रास-में सिमट गई और मिमट कर रम-निष्पत्ति में परस्परया साधक हो गई।

रीति मत से पृथक् गुण-सम्प्रदाय की बात इधर हिंदी के विभिन्न मनी-पित्रों ने चला रखी है, लेकिन मुझे कम से कम यह ज्ञात नहीं है कि गुण-सम्प्रदाय का प्रवर्तक कौन है।

वक्रोक्तिवाद

इस मत पर बहुत चलते ढंग से विचार किया गया है। यद्यपि ऐतिहासिक क्रम से देखा जाय तो यह मत ध्वनिमत के बाद आता है, पर सर्जना-पक्ष से किये गये विचार के फलस्वरूप अलंकार और रीतिमत के बाद इसी का क्रम आता है। वाजपेयी जी ने वक्रोक्ति का स्वरूप बताते हुए ठीक ही कहा है कि वैद-शब्दभङ्गीभणिति द्वारा कृतक ने रमणीय उक्ति अथवा वक्रोक्ति को काव्य की

सजा देने के पश्चात् उसका विस्तार काव्य के समस्त स्वरूप का स्पर्श करते हुये किया है। हाँ, प्रभेद की चर्चा करते हुए काव्य-वक्रता की ओर गज-निमीलिका अवश्य द्रष्टव्य है।

ध्वनिमत

ध्वनि-सिद्धात के उद्भव के मूल में वाजपेयी जी इतना ही स्वीकार करना चाहते हैं कि काव्य में अब तक नाट्य के समकक्ष 'रस' तत्त्व की मूर्द्धन्य स्थिति स्वीकृत नहीं थी। ध्वनि-सिद्धात के द्वारा एक तरफ काव्य का परम प्रतिपाद्य रस को ठहराया गया, तो दूसरी ओर उसके आस्वादन की प्रक्रिया समझाई गई। निस्संदेह, ध्वन्यालोककार की कई पंक्तियाँ यह सिद्ध करती हैं कि वे काव्य में 'रस' को ही मूर्द्धन्य और परम प्रतिपाद्य मानते हैं और उसके आस्वादन का माध्यम व्यञ्जना या ध्वनन व्यापार स्थापित करते हैं। यद्यपि आनन्दवर्द्धन ने एक जगह 'काव्य की आत्मा ध्वनि' का प्रतिपादन किया है, तथापि पण्वर्ती विवेचन पर गम्भीर दृष्टि निक्षेप से यह निष्कर्ष निकलता है कि उनका मान्य सिद्धात 'काव्यस्यात्मा स एवार्थ' ही है, जिसका अभिप्राय अभिनव गुप्त ने भी यही लगाया है कि आनन्दवर्द्धन द्वारा प्रस्तुत क्राँचवध की घटना के माध्यम में काव्य का इतिहास तथा उक्त उद्धरण काव्य की आत्मा 'रस' को ही सिद्ध करते हैं। एक जगह तो आनन्दवर्द्धन ने यह भी कहा है कि ध्वनि-स्थापन का इतना विस्तृत व्योरा देखकर कोई यह न समझे कि वे ध्वनि को काव्य का प्रतिपाद्य मानते हैं। वे तो 'रस' को ही काव्य का मूल प्रतिपाद्य मानते हैं। कहा ही है कि 'रसादिमय एकस्मिन् कविः स्यादवधानवान्'। इस प्रकार वाजपेयी जी की यह स्थापना बिल्कुल सही है कि आरम्भ में ध्वनि-सिद्धात द्वारा काव्य में रस की महत्ता और उसके आस्वादन की प्रक्रिया समझाई गई है। इसी तथ्य को 'जयशंकर प्रसाद' ने बड़ी ही पैठ पूर्वक प्रस्तुत करते हुए आनन्द एवं अभिनव के साथ उन्होंने यह स्वीकार किया है कि वस्तु एव अल-कार ध्वनि भी अततः रसपर्यवसायी होने के कारण ही उपचारतः काव्य की आत्मा कहे गये हैं।

वाजपेयी जी की दूसरी स्थापना यह है कि परवर्ती ध्वनिसम्प्रदायानुया-यियों ने ध्वनि एवं रस की काव्य में व्याप्ति की दृष्टि से तारतम्य का भी विचार आरंभ किया। इस स्थापना से भी मैं पूर्णतः सहमत हूँ। स्वयं अभिनव गुप्त ने रसांध भट्टनायक की समीक्षा करते हुए सोदाहरण विवेचन प्रस्तुत किया है कि सर्वत्र काव्यव्यवहारोचित चास्ता का भार 'रस' पर ही केन्द्रित

नहीं होता, ध्वनि के अन्य प्रभेद भी उदग्र रहते हैं। अन्य उद्ग्रीव तत्व के बावजूद, कवि-प्रतिभा का सरम्भ होने के बावजूद भी अव्यक्त और अनुद्ग्रीव 'रस' तत्व पर ही काव्यव्यपदेशोचित चास्ता का टिकाव स्वीकार करना केवल आग्रह है, विवेक नहीं। निष्कर्ष यह है कि 'रस' की अपेक्षा 'प्रतीयमान' या 'ध्वनि' की व्याप्ति की अधिकता पर अवश्य इन लोगों ने बल दिया। हाँ, इसी प्रसंग में एक तीसरी बात उन्होंने कही है कि ध्वनि की व्याप्ति की आपेक्षिक अधिकता स्वीकार करने वालों ने ध्वनि, गुणीभूत व्यंग्य एवं चित्र काव्य जैसे वर्गीकरण के बीच कही रस का उल्लेख नहीं किया। यह इसलिये ठीक भी है कि स्पष्ट रूप से कही 'रस' पर आधारित वर्गीकरण नहीं है, पर इसलिए विचारणीय भी है। असलव्यक्रम ध्वनि के रूप में यहाँ भी उसका नाम है। वाजपेयी जी की इस म्यापना में भी सार है कि ध्वनि की आपेक्षिक विस्तृत व्याप्ति मानने वाले केवल एक भेद के रूप में रस की स्थिति मानने लगे। उनके इस वक्तव्य से भी हम सहमत हैं कि इन ध्वनिसम्प्रदायनुयायियों ने फिर भी 'रमात्मकं वाक्य काव्यम्' के द्वारा 'रस' की प्रतिष्ठा प्रवहमान रखी और उसकी व्याप्ति मानने वालों का सर्वथा लोप नहीं हुआ।

व्यावहारिक समीक्षा के प्रसंग में 'ध्वनि' से सम्बद्ध कुछ रोचक प्रश्न भी खड़े किये गये हैं। 'हिन्दी साहित्य बीमती शताब्दी' में 'निगला' जी पर लिखने हुए उन्होंने कहा है कि "प्राचीन शास्त्र कहते हैं कि ध्वनिमूलक काव्य श्रेष्ठ है पर इस आग्रह को हम हृद के बाहर लिये जा रहे हैं, क्योंकि ध्वनि और अभिधा काव्य-वस्तु के भेद नहीं हैं, केवल व्यक्त करने की प्रणाली के भेद है, जो काव्य वस्तु को देखते हुए छोटी चीज हैं।" इन विवेचनाओं में हमें आनन्दवर्द्धन की छाया दिखाई पड़ती है। साथ ही, कालिदास के श्री हर्ष से आपेक्षिक महत्त्व का समाधान मिल जाता है। आनन्दवर्द्धन ने ध्वन्या-लोक के चौथे अध्याय में यह स्पष्ट मिद्ध किया है कि ध्वनि भेद प्रणाली है और अभिव्यक्ति की एक प्रणाली भी है। एक ही वक्तव्य के ध्वनि की विभिन्न प्रणालियों में वर्णित होने के उदाहरण दिये हैं। दूसरी बात यह कि ध्वनि और अभिधा में स्वरूपतः ध्वनि बड़ी और अभिधा छोटी है, मैं भी नहीं मानता। केवल ध्वनि और अभिधा के सम्पर्क से कोई चीज छोटी बड़ी नहीं हो जाती, किसी वर्ण्य का महत्त्व घट-बढ नहीं जाता। यह तो कहने का ढंग है जो वक्तव्य को आकर्षक और अनाकर्षक बना देता है। कालिदास उपमा के कवि हैं, अत उपमा को उन्होंने शतश अभिधा में कहा है और नैषधकार उत्प्रेक्षा-सम्राट् है इसलिये वहाँ उपमा व्यंग्य रहती है। यदि अभिधा और व्यंजना के महत्त्व

को हम बेहद मान लें, तो फिर कालिदाम से भी हर्ष बड़े कवि हो जाते हैं, पर क्या सहृदय समीक्षक-वर्ग इसे स्वीकार करता है ?

‘प्रसाद’ की कामायनी की विवेचना के अवसर पर वाजपेयी जी ने ध्वनि के कतिपय प्रभेदों की भी सोदाहरण विवेचना की है। पर वहाँ यह स्पष्ट नहीं किया है कि कौन सी वस्तु और कौन सा अलंकार किस प्रकार ध्वनित हो रहा है ? संभव है, इसके मूल में उनकी स्थूल विवरण की ओर से विमुख रहने वाली मनोवृत्ति सक्रिय हो। पर यह बात केवल इस कृति के पूर्ववर्ती संस्करण तक ही सीमित है। अपने परवर्ती सशोधित संस्करण में इस प्रकार के अंसतोष का अवसर उन्होंने नहीं रहने दिया है। उसमें समुचित उदाहरणों एवं काव्योक्ति तथा साहित्यशास्त्र-सम्बन्धित विश्लेषण और विवेचन से स्थल को अधिक प्रस्फुटित कर दिया है।

रस-सिद्धान्त

वाजपेयी जी ने ‘रस-सिद्धान्त’ की परम्परागत और मौलिक दो प्रकार की व्याख्याएँ प्रस्तुत की हैं। परम्परागत व्याख्याओं के प्रसंग में कुछ संशोधन भी प्रस्तुत किये हैं।

जहाँ तक भट्टलोल्लट की व्याख्या का सम्बन्ध है, उत्पत्तिवादी (नायक के पक्ष से) और आरोपवादी (प्रेक्षक के पक्ष से) दोनों ही प्रकारों के अनुरूप उपपत्तियाँ प्रस्तुत गई हैं। शंकुक का अनुमितिवादी मत भी ठीक-ठीक ढंग से सारगर्भित रूप में प्रस्तुत किया गया है। भट्टनायक के मत को प्रस्तुत करने के लिये बड़ी ही सुन्दर शैली में पीठिका प्रस्तुत की गई है। भट्टलोल्लट एवं भट्टशंकुक की व्याख्या अपर्याप्त बताई गई है। भट्टनायक की अपनी व्याख्या से पूर्व, पूर्वगत व्याख्याओं द्वारा प्राप्त निष्कर्ष से दो बातें इस प्रकार की आ उपस्थित होती हैं कि जिनका उत्तर दिये बिना आगे बढ़ा ही नहीं जा सकता। पहली बात तो यह है कि जो सामग्री मंच पर है, उसे प्रेक्षक के भावोद्बोध में कारण क्यों न मान लिया जाय ? उत्तर है कि मान लिया जाता यदि उसका नायक से सम्बद्ध रूप में ज्ञान न होता। परन्तु (अभ्य-सम्बद्ध फलतः) परकीय बोध एक ऐसा प्रतिबंधक है जिसके कारण इस सामग्री का उपयोग प्रत्येक के ‘आत्वाद’-बोध में तो नहीं हो सकता। वाजपेयी जी ने उन लोगो का तर्क भी बहुत ही ठीक उठाया है, जो यह मानते हैं कि नाटकीय प्रयोगवश एक ऐसा ध्रमात्मक वातावरण तैयार हो जाता है कि प्रेक्षक अपने को नायक से अभिन्न मान लेता है। इस स्थिति में परकीय बोध

का प्रतिबन्ध हट जाता है। पर इस पक्ष में भी एक अनिवार्य प्रतिबन्ध यह है कि नायक के साथ प्रेक्षक का तादात्म्य हो जाने पर प्रेक्षक की अनुभूति भी नायक की लौकिक अनुभूति-सी सुखात्मक (रसात्मक प्रकृति में भिन्न) के साथ दुःखात्मक भी हो सकती है। अतः 'तादात्म्य' और 'ताटम्य' का मार्ग छोड़कर भट्टनायक ने प्रेक्षकगत अनुभूति के रसात्मक प्रवृत्ति को मिद्ध करने के लिये काव्य के तीन व्यापार कल्पित किये—अभिधा, भावना एवं भोग।

भट्टनायक द्वारा आविष्कृत 'भावना' और 'भोग' पर लोगो ने पर्याप्त विचार किये हैं। आचार्य वाजपेयी ने भावना या भावकत्व दो 'भाव' के गुण माना है और बताया है कि यह और कुछ नहीं, बल्कि 'भावना' करने की सामर्थ्य ही है। अपने पक्ष के समर्थन में भरत के नाट्य-शास्त्र की उस पंक्ति का आश्रय भी उद्धृत किया है, जिसमें यह कहा गया है कि जो काव्यार्थों को भावना का विषय बनावे, वही भाव है (काव्यार्थान् भावयन्ति इति भावः)। साथ ही, उन्होंने यह भी कहा है कि काव्यार्थ रस का भावक है। इन उद्धरणों और विवेचनों को जोड़कर यदि आचार्य जी का मंतव्य स्पष्ट किया जाय, तो यह कहा जा सकता है कि 'भावना' एक व्यापार है और ('भावकत्व' रूप में) वह 'भाव' का गुण है। भावना करने की सामर्थ्य है किस विषय की? इस प्रश्न का उत्तर देते हुये आचार्य जी ने कहा है कि भावना का विषय है काव्यार्थ। अभिनवगुप्त ने भी बिलकुल यही बात कही है कि 'काव्यार्थ' का अर्थ यहाँ 'रस' है, 'काव्य में वर्णित अर्थ' नहीं। इन विवेचनाओं में स्वाभाविक चिन्तन के माध्यम से आचार्य जी वहाँ पहुँच गये हैं, जहाँ अभिनवगुप्त। पर इस प्रसंग और विवेचन के संदर्भ में केवल एक ही उक्त वाक्य 'काव्यार्थ रस का भावक' कुछ सगत नहीं लगता। यदि काव्यार्थ का अर्थ 'काव्य में वर्णित अर्थ' लिया जाय, तब तो अवश्य संगति नहीं लगाई जा सकती है। पर तब 'काव्यार्थ' भी भावक अर्थात् 'भावन' व्यापार का आश्रय हुआ और 'भाव' को भी भावकत्व या भावना का आश्रय कहा गया है, अतः इस भासमान असंगति का परिहार किस प्रकार हो सकेगा? हाँ, यदि काव्यार्थ का अर्थ काव्य में वर्णित 'भावात्मक' अर्थ ले लिया जाय, तो संगति लगाई जा सकती है। फिर भी, इस विवेचन के संदर्भ में 'काव्यार्थ' शब्द का 'रस', 'भाव' एवं काव्य वर्णित 'व्यंजक अर्थ' तीनों अर्थों में प्रयोग करना तो विचारणीय हो ही जाता है। या 'भावन' या 'भावना' पर इधर डॉ० नरेन्द्र तथा अन्य विचारकों के भी ऐसे बहुरूपी विचार आये हैं कि उन सब के संदर्भ में वाजपेयी जी के विचारों का मूल्यांकन किया जा सकता है, पर वह एक स्वतन्त्र निबन्ध का विषय होगा।

'भावना' के अनन्तर 'भोग' पक्ष की व्याख्या में वाजपेयी ने जी दार्शनिक और साहित्यिक दोनों दृष्टियों से विचार किया है। कतिपय अन्य मूर्द्धन्य समीक्षक काव्य के इस भोगात्मक आस्वाद और तदर्थ अपेक्षित व्यापार दोनों पर अनपेक्षित स्तर तक मनोविज्ञानशास्त्र का सहारा लेने लगे हैं। वाजपेयी जी स्वयं प्रयोग काल में पड़े हुए का सहारा दूसरे के निर्णय में लेना नहीं चाहते।

परम्परानुसार उन्होंने भोग के दार्शनिक रूप का संक्षेप में स्वरूप प्रस्तुत करते हुए कहा है कि जिस क्रिया के द्वारा साधारणीकृत स्थायी भाव का रस-रूप में उपभोग होता है, उसे भोजकत्व कहते हैं। रजस और तमस् विहीन सात्विक मन ही काव्य-रस का भोग करता है। आगे उमी का (पश्चिमी) साहित्यिक दृष्टि में स्वरूप प्रस्तुत करते हुए कहा है, "इस स्थिति में सांसारिक दृश्य और सवेदनायें तिरोहित हो जाती हैं, शुद्ध साहित्यिक (कल्पना-जन्य) आनन्द उपलब्ध होता है। यह आनन्द इसलिये ब्रह्मानन्द सहोदर कहलाता है।"

साहित्यिक दृष्टि से उन्होंने इस आस्वाद को वह कल्पना-जन्य आनन्द बताया है जिसमें आस्वाद्य सामग्री के व्यवहारोपयोगी पक्ष और तज्जन्य सवेदनायें तिरोहित हो जाती हैं तथा सामग्रीगत आनन्दोद्रेकानुरूप पक्ष कल्पना-गृहीत होकर काव्यास्वाद का अनुभव करता है। एडिसन ने भी कल्पनाजनित आनन्द की कुछ ऐसी ही व्याख्या प्रस्तुत की है। भारतीय दृष्टि से वाजपेयी जी यह स्वीकार करते हैं कि वह आनन्द ब्रह्मानन्द सहोदर है और 'निकष' की भूमिका में तो उन्होंने यह भी कहा है कि इस आनन्द को लौकिक या अलौकिक दोनों कहा जा सकता है। वाजपेयी जी के इस वक्तव्य को कुछ लोग बचाव की कौशलपूर्ण पदावली समझते हैं, पर मैं यह नहीं मानता। इस आस्वाद को इस दृष्टि से 'लौकिक' भी कहा जा सकता है कि लोक में रहने वाले सहृदय इसका आस्वाद करते हैं, पर साथ ही कहीं यह प्रश्न न हो जाय कि अन्यविध लोकगत ऐन्द्रिय अनुभूतियों की क्या संज्ञा दी जाय? क्योंकि एक ही संज्ञा में दोनों का बोध करना ठीक न होगा। जिस प्रकार केवल 'लौकिक' संज्ञा भ्रामक है, उसी प्रकार केवल 'अलौकिक' संज्ञा भी भ्रामक है। केवल 'अलौकिक' कहने से यह भ्रम खड़ा हो सकता है कि रसानुभूति कोई लोकोत्तर भूमिका की चीज तो नहीं है? अतः वाजपेयी जी ने दोनों ही शब्दों का प्रयोग करके दोनों शब्दों से होने वाली भ्रान्तियों की जैसे नाकाबन्दी कर दी है।

अभिनवगुप्त की रस-व्याख्या को उपस्थित करते हुए उन्होंने भी परम्परागत प्रसिद्धि के अनुस्यू यह स्वीकार किया है कि अभिनवगुप्त का म

से वैशिष्ट्य सहज ही इन बात में है कि जहाँ भट्टनायक भावना और भोग नामक दो पृथक्-पृथक् व्यापार काव्यरसास्वाद के लिए स्वीकार करते हैं वहाँ अभिनवगुप्त इन दोनों के कार्य को एक मात्र व्यजना-साध्य मान लेते हैं। इसलिए वे अवश्य स्वीकार्य व्यजना से भिन्न दो नवीन काव्य-शक्तियों की कल्पना अत्यावश्यक मानते हैं। परवर्ती व्याख्याकारों ने एक अन्तर और लक्षित किया है और वह यह है कि भट्टनायक के यहाँ भी जो स्थायी भाव भोग-गोचर होता है वह 'तटस्थ' (नायक) का ही है, प्रक्षेप का अपना नहीं। अतः भट्टलोल्लट एव शकुन की भाँति 'ताटस्थ्य' वाला आक्षेप इनके मन में भी मिर उठा सकता है। रस-प्रदीपकार ने इसके परिहार के लिये मीमांसकों के 'विवेकाग्रह' वाला पथ पकड़ा है। पर 'बालप्रिया'-कार एवं 'वालबोधिनी'-कार ने साधारणीकरण की प्रक्रिया को ही इस ताटस्थ्य निवारण के लिए पर्याप्त समझ लिया है, अतः इस ताटस्थ्य का उल्लेख करते हुए भी इसके समाधान का अतिरिक्त प्रयास नहीं किया है।

जहाँ एक ओर वाजपेयी जी ने रस-व्याख्या संबंधी इन चार मतों को प्रस्तुत किया है, वहाँ दूसरी ओर उन्होंने यह भी बहुत ही महत्वपूर्ण प्रश्न खड़ा किया है कि जब लोचन में १२-१३ मतों का और रमगगाधर में कुल ११ रस-व्याख्या से सम्बद्ध मतों का उल्लेख किया गया है, तो क्या कारण है कि उनमें से केवल चार को ही विशेष महत्व दिया गया—उन्हीं का लोगो ने केवल या विशेषतः उल्लेख किया? जब अभिनवगुप्त के अतिरिक्त शेष तीन व्याख्याकारों के मत और लोगो के मतों की ही तरह निस्सार थे, तो इनको भी क्यों नहीं उपेक्षित कर दिया गया? आचार्य जी का अनुमान है कि इन तीनों मतों की आपेक्षिक अतात्त्विकता भले ही हो, दार्शनिक दृष्टि से इनका महत्व भले ही अपेक्षाकृत न्यून या न्यूनतर हो, पर सौंदर्यशास्त्रीय दृष्टि से यदि इन व्याख्याओं का महत्व पुनः समझने की चेष्टा की जाय, तो ऐसा स्पष्ट जान पड़ेगा कि इन मतों में भी कुछ तत्त्व हैं। वे निरी भौड़ी और अस्वीकार्य व्याख्याएँ नहीं हैं। चिंतन की इस लम्बायज्ञान विचार-परम्परा में दार्शनिक दृष्टि से हटकर सभवतः पहली बार वाजपेयी जी ने सौंदर्यशास्त्रीय एक नई दृष्टि से इन अब्रान्ताविक करार दिये मतों का पुनर्मूल्यांकन किया है।

वाजपेयी जी का विचार है कि ये चारों मत क्रमशः काव्य की प्रेषणीयता और काव्यरस में अस्वादन की समस्या को समझाने का प्रयत्न करते हैं और

उनमें से प्रत्येक मत समस्या के एक-एक पहलू को लेकर आगे बढ़ता है। भट्टलोल्लट के मत का सम्बन्ध काव्य की निर्माणात्मक प्रक्रिया से है। इन्होंने नायक से रस की स्थिति स्वीकार कर इस बात पर बल दिया कि कवि की प्रतिभा से कल्पना जगत् में, उपस्थित नायक से (नायक-नायिका के व्यवहार द्वारा) रसात्मक स्थिति नहीं रही, तो काव्य द्वारा वर्णित होकर भी वह पाठक या प्रेक्षक में रसात्मक बोध कैसे करा सकेगा? इस प्रकार निर्माण पक्ष से विचार करने पर भट्टनायक के मन का भी महत्त्व प्रतीत होता है। भट्टशुकु के अनुमितिवादी व्याख्यान का महत्त्व इस बात में है कि वह नायक-नायिका के निर्माण में निहित कवि की सौंदर्य साधना को सहृदयों तक पहुँचाने की दिशा में किया गया प्रयास है। मध्यवर्ती नट की स्थिति द्वारा उसका महत्त्व बताने वाले शुकु की व्याख्या का संबंध काव्य-कला की अपेक्षा अभिनय कला से ज्यादा है। भट्टनायक ने एक सीढ़ी और आगे बढ़कर 'भावना' व्यापार के आविष्कार द्वारा काव्य और सहृदय के सम्बन्ध और सामर्थ्य को स्पष्ट किया। अभिनवगुप्त ने उनसे भी आगे बढ़कर काव्य की ध्वन्यात्मकता का—रस प्रतीतिकरने की सामर्थ्य का—विश्लेषण किया। इसी प्रकार ये चारों मत जैसे एक क्रमबद्ध योजना के क्रमिक सोपान हैं। साथ ही इस दृष्टि ने अपनी-अपनी जगह चारों का महत्त्व है।

रस-प्रक्रिया में सम्बद्ध वाजपेयी जी के 'साधारणीकरण' सबधी विवेचन का मूल्यांकन अभी अवशिष्ट है। इस विषय में सबद्ध उनके सारगर्भित विवेचन को इस प्रकार प्रस्तुत किया जा सकता है। (१) भट्टनायक का साधारणीकरण सिद्धांत केवल काव्य की सामर्थ्य का लेखा न लगाकर दर्शक की सामर्थ्य का भी व्याख्यान करता है। (२) इस प्रसंग में आचार्यों की यह दलील असाहित्यिक ही है कि पूज्य व्यक्तियों या देव के रतिभाव का साधारणीकरण प्रेक्षक को नहीं हो सकता। जब मूल प्रणेत ने उम भाव की अनुभूति द्वारा उसे प्रस्तुत किया है तो बस ही भाव-सृष्टि प्रेक्षक या पाठक में क्यों कर न हो सकेगी? (३) साधारणीकरण का अर्थ रचयिता और उपभोक्ता के बीच भावना का तादात्म्य है। (४) साधारणीकरण वास्तव में कवि-कल्पित ससस्त व्यापार का होता है—केवल किसी पात्र विशेष का नहीं।

जहाँ तक पहला पक्ष है, यह तो स्पष्ट ही है कि भट्टनायक ने 'भावना' को काव्य का एक व्यापार या सामर्थ्य माना ही है। लेकिन पाठक में भी भावना की क्षमता होनी आवश्यक है अन्यथा अक्षम पाठक को भी रसास्वा

दकर्ता मानना होगा। दूसरी दलील को असाहित्यिक कहना भी बिल्कुल सगत जान पड़ता है। संगन इसलिये जगन पड़ता है कि यदि अरसोचित तत्त्व उभाड़ दिया जाय, तभी माध्वारणीकरण न होगा और ऐसा करना असाहित्यिकता ही तो है। फिर उसके लिये ठी गई दलील भी असाहित्यिक कही जाय, तो इसमें अनौचित्य क्या है? तीसरे सूत्र का भी अर्थ यही है कि रचयिता की अनुभूति रचयिता मात्र की अनुभूति न होकर, असाधारण न रहकर उपभोक्ता या सहृदयमात्र की हो जाय—साधारण हो जाय। और ऐसा होने के लिए समस्त कवि कल्पित या रचयिता द्वारा उपस्थापित रसोपकरण को निर्विशेष हो जाना पड़ेगा, यही बात चौथे सूत्र से वाजपेयी जी ने कही है। भारतीय आचार्यों ने तो रसोपकरण की ही नहीं, रसायिता की भी संकुचित प्रभावता का विगलन स्वीकार किया है।

इन काव्य-सिद्धान्तों की चर्चा करते हुए वाजपेयी जी ने क्षेमेन्द्र के औचित्य मत का भी उल्लेख किया है और कहा है कि यह कोई न्वतन्त्र मत नहीं है, इसमें तो केवल विभिन्न काव्यतत्त्वों के समन्वय की योजना है। औचित्य-सम्बन्धी उनका एक मारगभित लेख 'साहित्यालोचन' में प्रकाशित हुआ, जिसका सारांश इस प्रकार है। (१) इनका औचित्य सम्बन्धी विवेचन कोई नया सिद्धान्त नहीं है, वह तो व्यावहारिक समीक्षा का आश्रय लिये हुए है। (२) औचित्य मत के दो मुख्य आधार हैं—कला-सम्बन्धी और नीति संबंधी (३) औचित्य का नियामक लोक ही नहीं, काव्य और शास्त्र की भी अलोकोपलब्ध सरणियाँ हो सकती हैं। (४) औचित्य मत पश्चिमी अंग-संगति की अपेक्षा व्यापक है।

औचित्य के सम्बन्ध में इधर तीन प्रकार के विचार मिलते हैं—कुछ एक लोग यह मानते हैं कि अलंकार, रीति आदि के समान यह भी नूतन काव्यात्मवाद है। आचार्य जी इस विचार से कतई सहमत नहीं हैं, और न होना ही मेरी दृष्टि में भी सही है। कारण यह है कि औचित्य अपने आप में कोई निरपेक्ष तत्त्व नहीं है, वह तो काव्य के किसी मूर्द्धन्य (रस) तत्व की दृष्टि से निहित और परीक्षित होता है, अतः यह स्वतः आत्मस्थानीय ही ही नहीं सकता। दूसरे दल वाले यह मानते हैं कि आनन्द एव अभिनवगुप्त की परम्परा से हटकर क्षेमेन्द्र ने औचित्य के अंग रूप में 'रसौचित्य' का विचार कहा है, जबकि आनन्द एव अभिनव 'रस' के अंग रूप में 'औचित्य' की

समीक्षा करते हैं। इसके विरोध में तीसरे लोग यह स्वीकार करते हैं कि क्षेमेन्द्र है आनन्द और अभिनव की ही परम्परा में (मुझे नहीं अभिमत है), पर जो वह 'रस' का औचित्य के अग या काव्याग रूप में विचार करते हैं उसका मूल रहस्य है आनन्द और क्षेमेन्द्र के विचार का दृष्टिभेद। आनन्द या अभिनव ग्राहक की दृष्टि से 'रस' को मूर्द्धन्य और उसकी निष्पत्ति के लिये अग्ररूप में औचित्य का विधान करते हैं, जबकि क्षेमेन्द्र व्यावहारिक समीक्षा की दृष्टि से औचित्य का विचार रस-निर्वाह के प्रसंग में करते हैं। वाजपेयी जी भी यही स्वीकार करते हैं कि क्षेमेन्द्र अपने औचित्य का अन्वेषण करने में व्यावहारिक समीक्षा का आशय लिए हुए हैं। उनकी दृष्टि यहाँ सैद्धांतिक नहीं, व्यावहारिक है और व्यावहारिक होने पर काव्य के समस्त अंग या अंगी औचित्य विचार की दृष्टि से परीक्षित होंगे ही। यही कारण है कि रस को सैद्धांतिक दृष्टि से आनन्द और अभिनव की भाँति मूर्द्धन्य मानते हुए भी व्यावहारिक दृष्टि से उन्होंने 'औचित्य' का प्रयोग 'रस' पर भी किया है।

प्रायः औचित्य पर विचार करने वाले लोग या तो उसके कला-पक्ष पर अपनी दृष्टि केन्द्रित करते हुए उसे 'सदृश-नियोजन' में ही सीमित कर देते हैं या वर्ण्य-पक्ष से विचार करते हुए नैतिक सामाजिक मान्यताओं तक ही परिमित कर देते हैं। वाजपेयी जी ने औचित्य के इन दोनों पक्षों पर संतुलित विचार प्रस्तुत किये हैं। कई-कई लोग भरत आदि को उद्धृत करते हुए इस औचित्य का निर्धारक स्रोत एक मात्र 'लोक' को ही मानते हैं—और निस्संदेह 'औचित्य' की समय के साथ बदलती हुई धारणा लोक प्रवृत्ति द्वारा ही निर्धारित हो सकती है पर काव्य एवं शास्त्र के भी कुछ अपने आदर्श और अपनी रीतियाँ होती हैं, कवि-सम्प्रदाय में दीक्षित व्यक्ति को इन औचित्यनिष्पत्तियों से भी परिचिन होना चाहिए। यद्यपि क्रांति-प्रेमी इसका विरोध करेंगे, पर परम्पराविच्छिन्न गगन बेनि-जैसी क्रांति स्वस्थ क्रांति नहीं हो सकती। हाँ, उसके साथ यह भी है कि परम्परा भी वही स्वस्थ हो सकती है जो निर्जीव कीटाणुओं को पृथक्ता और उन्हें जीवनी शक्ति के अनुरूप न समझ कर उनका त्याग कर तथा जीवन धारणाओं के साथ बढ़ती चले। आचार्य वाजपेयी का व्यक्तित्व इन्हीं आदर्शों के अनुरूप प्राचीनता के प्रति आस्थावान है, साथ ही प्रगति-शील और इकित्यातूनी वातावरण को छोड़कर विकास के अनुरूप स्वच्छंदता का स्वागत करने वाला है।

[ख]

'भारतीय काव्यशास्त्र की रूपरेखा' पर ही विचार करते हुये आचार्य वाजपेयी ने न केवल काव्य-सिद्धांत पक्ष की प्रत्युत व्यवहारपक्ष की भी चर्चा की है। उन्होंने इसके अनर्गत काव्य के बहुमुख्य गुण-दोषों, भाषा एव रीति में सबध रखते वाले अनेक तत्त्वों का उल्लेख किया है। साथ ही शब्द-शक्ति एवं विभिन्न काव्य रूपों के संगठन तथा बाह्य अवयवों की भी बात कही है। बाद में इन व्यावहारिक और विशिष्ट पक्षों के सबध में यह कहा है कि भारतीय आचार्यों ने इन्हे उपयुक्त धरातल पर स्थित नहीं रखा है, यहाँ तक कि कुछ तत्त्वों की विवेचना में वे लक्ष्य (साहित्यिक) छोड़कर इतनी दूर चले गये हैं कि उनका लक्ष्य अकाव्यशास्त्रीय क्षेत्रों में हो गया है। इसीलिये दूसरी आपत्ति यह भी की गई है कि काव्य के ये व्यावहारिक पक्ष प्रायः विश्लेष्य रह गये हैं। शब्द-शक्तियों के सबध में भी आचार्य जी ने यह धारणा प्रकट की है कि शब्द-शक्ति से संबद्ध विचारों का भी सम्यक् विनियोग काव्यशास्त्र की समस्या के साथ नहीं हो पाया है।

तिस्सन्देह भारतीय आचार्यों की काव्यशास्त्रीय चर्चाओं में विवेचना और वर्गीकरण के लक्ष्य से दूर जा पड़ने वाली, साहित्य की सीमा को लाँघ जाने वाली बारीकियाँ दृष्टिगोचर होती हैं और इसीलिये कभी-कभी साहित्यिक उपकरणों में विश्लेष्यता के तत्त्व भी मिल जाते हैं। उदाहरण के लिये हम एक और भामहू टण्डी एव उद्भट की काव्यतन्व-संबंधी विवेचनाओं को ले ले तो हम पायेंगे कि उनमें दोष, गुण एव अलंकारों का पृथक्-पृथक् निरूपण तो है, पर उनका निरूपण करते हुये यह नहीं बताया जा रहा है कि काव्य के अमुक मूर्धन्य तन्व को या तत्संबंधी औचित्य को ध्यान में रखकर उनको अमुक ढंग से काव्योचित सीमा में सश्लेष्य रूप से विनियोजित किया जाय। दूसरी ओर साहित्य-दर्पण के लक्षणा-संबंधी वर्गीकरण को ले लिया जाय, जिसमें लक्षणा के ८०-८४ भेद गिनाये हैं, पर भेद गिनाते समय यह ध्यान नहीं दिया गया कि ये प्रभेद केवल प्रभेदकरण संबधी प्रातिभ-पाठव के प्रदर्शनार्थ हैं या इसका कोई साहित्यिक उपयोग भी है? इसी प्रकार यह भी कहा जा सकता है कि काव्य के अन्य महत्त्वपूर्ण पक्षों का उतना उपेक्षित और साहित्योचित ढंग से सविस्तर विचार नहीं हो पाया है जितना अधिक परवर्ती आचार्यों ने अलंकार-स्वरूप-निरूपण संबंधी शास्त्रार्थ में, बाल की खाल निकालने में कोशिश की है। काव्य के भावन-पक्ष पर विचार अवश्य

केन्द्रित हुआ, पर कितने आलंकारिक है जो अभिनवगुप्त की भाँति काव्यो-चित्त ढंग से उसपर विचार करते हैं? वे प्रायः दार्शनिक मतवादों की वारीकियों में साहित्यिक समाधान को उलझा देते हैं। इसी दौड़ान में काव्य के निर्माणपक्ष में उठाई जाने वाली आंतर-प्रातिभ-प्रक्रिया का सूक्ष्म विवेचन रह भी गया है। सूत्रात्मक मकेत अवश्य उपलब्ध है, पर क्या उनकी व्याख्या और विस्तृति अपेक्षित नहीं थी? म०म० कुप्पूस्वामी गाम्भी ने तो अपने 'High-ways and By-ways' में भावतन्त्र-पक्ष पर ही विचार करने के फलस्वरूप आविष्कृत ध्वनि-सिद्धांत की अतिरिक्त बौद्धिकता को आचार्य जी के ही शब्दों में स्मरण किया है।

परन्तु इन कतिपय 'उपेक्षाओं' और 'अतिरेकों' के सत्य होने पर भी अनेक ऐसे भारतीय आचार्य हैं जिन्होंने यदि एक ओर वर्गीकरण के सदर्थ में अपने को साहित्यिक सीमा में ही रखा है तो दूसरी ओर व्यावहारिक पक्षों का निरूपण करते हुये मश्लेप पर भी ध्यान केन्द्रित किया है। जिन आचार्यों ने इस प्रकार की सावधानी बरती है, उनका प्रदेय उन्हें मिलना चाहिए। आचार्य जी इस सावधानी और साहित्यिक प्रयासों का स्वागत करते हैं।

पहले शब्द-शक्तियों को ही लें। शब्द-शक्तियों का जैसा सूक्ष्म एवं गम्भीर विवेचन काव्येतर शास्त्रों में मिलता है, वैसा साहित्य के लक्षणग्रन्थों में उपलब्ध नहीं है। दूसरी बात यह है कि शब्द-शक्तियों का आरम्भ भी पहले काव्येतर शास्त्रों में ही हुआ है। साहित्यशास्त्र में द्वावी-द्वी शती तक क्या आतन्वदवर्द्धन (द्वी शती) से पूर्व शब्द-शक्तियों की चर्चा नितान्त नगण्य रूप में रही है। आतन्वदवर्द्धन ने पहले-पहल साहित्यशास्त्र की महत्त्वपूर्ण समस्या—रस की प्राप्ति किस शब्द-शक्ति से?—का समाधान खोजते हुए वैयाकरणों के स्फोट-सिद्धांत से प्रेरणा प्राप्त कर व्यञ्जना की स्थापना की और विपक्षियों को जमकर उत्तर दिया। अन्य दर्शनों के प्रबलतर मस्कार वाले कुछ आचार्य अपनी व्युत्पत्ति के बल पर 'व्यञ्जना' के सम्बन्ध में (साहित्यिक कृति का स्वाँय भरने वाले ग्रन्थों में) जो कुछ असाहित्यिक स्थापनाएँ दे गये हैं, सच्चे साहित्य-मर्मज्ञों ने उसका पुनः साहित्योचित सस्कार किया है। महिमभट्ट इस प्रसंग में स्मरणीय है। 'व्यञ्जना' के आचार्यों ने जो शब्दी और आर्थी भेद किये हैं, मर्मज्ञ उसकी साहित्यिक उपादेयता से परिचित हैं। हाँ, व्यञ्जना के आधार पर गुणीभूत व्यन्ध एवं ध्वनि के अतन्त्र भेदों को लेकर कहा जा सकता है कि क्या ऐसा करते हुए ये आचार्य व्यञ्जना के मूलतः साध्य रस से अपने को

दूर नहीं खींच ले गये ? इस विषय में जहाँ तक आनन्दवर्द्धन का मवाल है, उन्हें अपनी साहित्यिक समस्या और मूल साध्य का पूरा स्मरण है। उन्होंने जैसे इन दोनों शंकाओं का समाधान ही सोचकर यह कहा होगा कि व्यजना-सम्बन्धी उनके महान् प्रयास को देखकर कोई यह न समझने लगे कि इन्होंने ध्वन्यालोक का निर्माण मुख्यतः ध्वनि-सिद्धांत की स्थापना के लिये ही किया है। उन्होंने स्पष्टतः कहा है कि उनकी उस समस्त कृति का प्रतिपाद्य यह है कि काव्य का मूर्द्धन्य तत्त्व 'रस' है और उसके ग्रहण के लिये व्यजना या ध्वनि-सिद्धांत का आविष्कार है। उन्होंने इसीलिये कहा है—

व्यंग्यव्यंजकभावेऽस्मिन् विविधे सम्भवत्यपि ।
रसादिमय एकस्मिन् कविः स्यादवधानवान् ॥

उन्होंने यह भी स्वीकार किया है कि यह 'रस' तत्त्व ही है जिसके सम्पर्श से लाख बार सुनी हुई बात भी नई सी लगने लगती है। दसत का सस्पर्श ही पुराने तरुओं को भी नया बना देता है।

दूसरी शब्द-शक्ति है लक्षणा। काव्येतर शास्त्रों में लक्षणा पर बहुत सूक्ष्म और विस्तीर्ण शास्त्रार्थ उपलब्ध है, पर काव्यशास्त्र में काव्यीय उपयोगिता को देखते हुये आचार्यों ने अपनी आवश्यकता के अनुरूप बने-बनाये विचार उनमें ले लिये हैं। जहाँ तक लक्षणा के 'स्वरूप' का सम्बन्ध है, साहित्यिकों ने न्याय-दर्शन एवं मीमांसा-दर्शन के सिद्धान्तों को अपना लिया है, पर उसके निमित्त पक्ष से विचार करने हुये 'प्रयोजन' (या व्यंग्य) की साहित्यिक उद्भावना स्वयं कर ली है। वर्गीकरण के सम्बन्ध में चन्द्रालोककार एवं साहित्यदर्पणकार कुछ लक्ष्य से अवश्य विच्छिन्न हैं, पर मम्मट भी हैं कि जिन्होंने साहित्यिक महत्त्व रखने के कारण लक्षणा के 'प्रयोजनवती' रूप के ही छः भेदों को लक्षणा कहा है—'लक्षणा षट्त्रिधा मता'। निरुद्धा की चर्चा करते हुये भी उसकी असाहित्यिकता के कारण जैसे उसे नहीं ही सा मान लिया। लक्षणा के चतुर्विध शुद्धा में से उपादान लक्षणा का अर्थान्तर सारुमित्तवाच्यध्वनि तथा लक्षणलक्षणा का अत्यन्तितरस्कृतवाच्यध्वनि में उपयोग है और सारोपा तथा साध्यवसाना का 'हेतु' अलकार में उपयोग है। इसी प्रकार गौणी के 'सारोपा' का रूपक में और 'साध्यवसाना' का रूपक-तिशयोक्ति में विनियोग है। लक्षणा के ही 'अव्यग्या' का स्वतः तो नहीं, पर 'सव्यग्या' की पृष्ठभूमि में उपयोग है और 'सव्यग्या' लक्षणा का साहित्यिक दृष्टि से ही महत्त्व है। दूसरी बात 'लक्षणा' के सम्बन्ध में काव्येतर शास्त्रियों

से काव्यशास्त्रियों की साहित्यिक उपादेयता ने सम्बन्ध रखते हुये यह भी है कि जहाँ सीमानक आदि दार्शनिक लक्षणा को एक 'जघन्य' वृत्ति के रूप में मानते रहे, वहाँ साहित्यिक लोग काव्यीय उपादेयता की दृष्टि से उसे प्रशस्त वृत्ति के रूप में स्वीकार करते हैं। वामन ने तो काव्यीय वक्रोक्ति की आत्मा सादृश्याश्रित लक्षणा को कहा ही है। भोजराज तो इनमें भी आगे बढ़कर यह मानते हैं कि काव्य का जीवित है वक्रोक्ति और वक्रोक्ति का जीवित 'लक्षणा'।

इसके बाद आपेक्षिक दृष्टि से साहित्यिक महत्ता आती है अमिधा की। 'अमिधा' के भी स्वरूप और वर्गीकरण सम्बन्धी विवेचन में साहित्यिकों ने कोई विस्तृत शास्त्रार्थ प्रस्तुत नहीं किया। उसके प्रभेद पक्ष में और स्वरूप पक्ष में दार्शनिकों ने काफ़ी कहा-सुना है, पर साहित्यिकों ने अपनी उपादेयता के अनुरूप अपेक्षित चीजे भर ही ग्रहण की हैं। मम्मट ने अन्य पक्षों की तो उपेक्षा कर दी है। अमिधा के प्रसंग में चतुर्विध सकेतियों का केवल इसीलिये सविस्तर उल्लेख किया कि विरोधात्मक के दस भेदों में जाति, गुण, क्रिया एवं यदृच्छा-जैसे भेदों का सहारा लिया गया है।

जहाँ तक काव्य के गुण और दोषों के विवेचन को उपयुक्त धरातल पर रखने का सम्बन्ध है, गुण का विचार रीति-धर्म, रस-धर्म एवं अन्य काव्योपकरण-धर्म के रूप में वामन, आनन्दवर्द्धन एवं पण्डितराज जैसे प्रतिनिधि विचारकों ने किया है। इन सभी आचार्यों ने गुण-विवेचन को साहित्यिक लक्ष्य से विशिष्ट नहीं किया है। यह अवश्य कहा जा सकता है कि रीति-धर्म के रूप में 'गुण' का स्वरूप और वर्गीकरण नितांत अस्पष्ट और अयौक्तिक रहा है। वहाँ क्षेत्रीके विभिन्न स्तरीय चमत्कारोत्पादक तत्त्वों को एक 'गुण' में ताथ दिया गया है। ध्वनि-सम्प्रदाय वालों के यहाँ विश्लिष्टता का मद्दाल ही नहीं खड़ा होता। वहाँ तो अलकारों की अपेक्षा रस के अंतरंग धर्म के रूप में गुण का उल्लेख और विवेचन प्रस्तुत किया गया है।

जहाँ दोषों का सवाल है, कुछ आरंभिक काव्यशास्त्रियों में इन पर स्वतंत्र अर्थात् विश्लिष्ट रूप में विचार अवश्य किया गया मिलता है, पर बाद के ध्वनि-सम्प्रदायानुयायियों ने परम्परया अथवा साक्षात् रस-विघातक या रसापकर्षक तत्त्व को ही दोष बताया है। प्रदीपकार ने 'उद्देश्यप्रतीतिविघातक' को दोष कहा है। प्रकाशकार मम्मट ने दोषों का सर्वाधिक विस्तृत विवेचन प्रस्तुत किया है, पर उनके टीकाकारों ने और कहीं-कहीं उन्होंने स्वयं स्पष्ट किया है कि किस प्रकार ये समस्त दोष साहित्यिक प्रयोगों में आकर उद्दिष्ट पक्ष का विधान करते हैं।

सम्प्रति, यह भी देखना चाहिये कि आचार्य जी द्वारा प्रयुक्त 'विश्लिष्ट' शब्द का क्या केवल (१) 'मुख्य प्रयोजन से विश्लिष्ट' अर्थ में ही प्रयोग है या इस अर्थ में भी कि उन व्यावहारिक पक्षों का (२) 'लेखक के साहित्यिक (स्वकीय एवं इतर व्यावर्तक विशेषताओं से सम्पन्न) व्यक्तित्व से विश्लेष' है। मैं समझता हूँ, दोनों ही अर्थों में इस समर्थ आचार्य ने 'विश्लिष्ट' शब्द का प्रयोग किया है। इस स्थिति में ऊपर कतिपय विशिष्ट व्यावहारिक प्रयोगों की विश्लिष्टता का केवल एक ही पक्ष से विचार किया गया है। दूसरे अर्थ पर ध्यान देने से भारतीय काव्यशास्त्र के गुण-दोष, भाषा, शब्द-शैली जैसे व्यावहारिक पक्ष काव्य की उत्कृष्टता और अपकृष्टता का तो थोड़ा-बहुत बोध अवश्य करा देने हैं, परन्तु निर्माता के साहित्यिक व्यक्तित्व की स्वकीय और इतरव्यावर्तक विशेषताएँ अपेक्षित मात्रा में उद्घाटित नहीं हो पाती और इस अर्थ से 'विश्लिष्टता' का आक्षेप बहुत कुछ मार्थक हो जाता है। कहा जा सकता है कि भारतीय काव्यशास्त्र का महा सन्श्लेषक 'रस' नस्त्व है, और गुण एवं दोष आदि के उससे सबद्ध विवेचन के सूत्र मिलते ही हैं और इस प्रकार कवि के रसात्मक व्यक्तित्व से गुण-दोष का विवेचन संबद्ध हो ही जाता है—फिर दूसरे अर्थ में भी विश्लिष्टता का आरोप कहाँ तक ठीक है? पर संस्कृत साहित्य में व्यावहारिक समीक्षा का जो रूप आया है वह कवि की अपेक्षा काव्य के विवेचन में ही ज्यादा सबद्ध है—गुण एवं दोषों के उदाहरणों में काव्य का उत्कर्षाणिकर्ष चाह देखने को मिल जाय पर उसमें कवि के व्यक्तित्व का साहित्यिक विश्लेषण तो शून्य ही है। वादरायण सम्बन्ध कोई सम्बन्ध नहीं है। हाँ, अब सवाल यह है कि आलोचक काव्य का विश्लेषण करे या कवि के काव्य-व्याप्त-मानस का? निस्सन्देह 'कलैतिक' प्रवृत्ति पहले पक्ष पर और रोमाण्टिक प्रवृत्ति दूसरे पक्ष पर जायगी। संस्कृत आचार्य पहले पक्ष के हैं और वाजपेयी जी दूसरे पक्ष के। इस प्रकार 'विश्लिष्ट' के दूसरे अर्थ से जहाँ तक सम्बन्ध है, निश्चय ही पौरस्त्य-पक्ष आक्षेप्य है। इस दृष्टि से आचार्य जी का कथन ब्रह्म ही सगत है। पर इन सब दोषों का बहुत कुछ भार युग और तत्कालीन वायुमण्डल पर भी है।

[४]

आचार्य जी के समीक्षक-मानस का सघटन पूर्णतः साहित्यिक है। यही कारण है कि उनकी व्यावहारिक समीक्षाओं में अन्यविध (काव्येतर) स्वर, साहित्यिक स्वर के प्रसाधन रूप में ही आते हैं। वे कहीं भी इतने उदग्र होकर

नहीं आते कि साहित्यिक स्वर उनसे दब जाय या उनके सामने मंद या निष्प्रभ पड़ जाय। समीक्षाओं में मनोविज्ञान, राजनीति एवं दर्शन-शास्त्र का प्रसंग आया है, पर सर्वत्र आचार्य जी का साहित्यिक स्वर इनके अतिरेकी रूप के प्रकाशन का लोभ संवरण करता हुआ सतुलन बनाये हुये है।

यहाँ का प्रकृत विवेच्य है—आचार्य जी की समीक्षा में भारतीय दर्शन का पक्ष। भारतीय दर्शन मुख्यतः आध्यात्मिक दर्शन है। आचार्य जी मानते हैं कि जिसे 'व्यापक रूप में आध्यात्मिक दर्शन' कहते हैं, वह सम्पूर्ण आदर्श काव्य का एक सुप्रतिष्ठित दर्शन है। इस प्रकार आध्यात्मिक दर्शन की चर्चा आदर्श-काव्य के विवेचन में तो उपलब्ध होती ही है, यथार्थ काव्य के भी प्रसंग में आनुषंगिक रूप में इसके कण उपलब्ध होते हैं। 'अंचल' और 'सूर' के भोग एवं लय पर्यवभायी रचनाओं की समीक्षा में ये चीजें मिलती हैं। वस्तुतः एक जगह तो आचार्य जी ने काव्य और कलाओं के मूल्य निरूपण के विचार में यह प्रश्न ही खड़ा किया है कि "लौकिक और अलौकिक, भौतिक और आध्यात्मिक, बान्धविक और आदर्श क्या अलग-अलग स्तरों पर है या एक ही मूल वस्तु के दो पक्ष या पहलू है?" समाधान के रूप में उन्होंने यह माना है कि "अपनी उन्नतावस्था में दोनों एक दूसरे के सहकारी सिद्ध होते हैं किन्तु जब इनमें कट्टरता बढ़ जाती है, साम्प्रदायिकता आ जाती है, लीक बन जाती है, तब ये एक दूसरे के विरोधी शिविरो में रहने लगते हैं।" निस्संदेह यह समाधान भारतीय धर्म तरु के आगम एवं निगम जैसे द्विविध फलों का सरस निःष्यंद है। वे मानते हैं कि वस्तुवाद में आत्म-पक्ष की तो आदर्शवाद में बाह्य-पक्ष की (अपनी अतिरेकी प्रवृत्ति में) उपेक्षा है, पर ये दोनों ही पक्ष आध्यात्मिक दृष्टि से एक ही 'सत्य' के दो पहलू हैं। भारतीय साधना का यही परम लक्ष्य है कि वह विरोध में अविरोध का साक्षात्कार कर ले। वेदों में विवेचित ज्ञान का साधना-पक्ष आगमों में निरूपित है। ये आगमिक 'बाह्य' को 'आंतर' का ही प्रसार मानते हैं, स्थूल को सूक्ष्म का ही परिणाम स्वीकार करते हैं। तात्त्विक स्थिति से अपरिचिन अज्ञ जीव इनमें विरोध देखता है। इसलिये विरोध में अविरोध का साक्षात्कार करना ही तत्त्वज्ञान है। इसको न केवल ब्राह्मण तांत्रिक ही बल्कि बौद्ध तांत्रिक भी स्वीकार करते हैं।

'साधना' की तरह 'काव्य' का स्तर भी अतिवादी स्तर नहीं है। यही कारण है कि निष्णात सन्तों की रचनाओं में प्रत्येक दार्शनिक अपने-अपने पक्ष के अनुरूप सामग्री प्राप्त कर लेते हैं। उसमें निर्गुण-सगुण एवं उभयातीत पक्ष

की चर्चा को देखकर दार्शनिक समीक्षक विवाद खड़ा कर देते हैं। माहित्यिक समीक्षक इन अनिवादों को अतात्त्विक समझ कर उसे छोड़ देता है। वह रूप, अरूप एवं रूपातीत की तरह में निहित 'एकरंग' की व्याप्ति मानता है। वाजपेयी जी ने इसी संतुलित और समन्वित धारणा के अनुरूप यह कहा है—“इस दृष्टि से न केवल भागवत और सूरसागर वरन् उपनिषद्, गीता, पुराण, भक्ति की सगुण, निर्गुण आदि शाखाओं के प्रवर्तक कवि और आचार्य रामानुज, मध्व, बल्लभ, चैतन्य, गमानन्द, कवीर, सूर, तुलसी सभी के बाहरी रंगों में अन्तर होते हुये भी भीतर एक ही रंग में रंगे हुये हैं।” (महाकवि सूरदास, पृ० ६५)। आचार्य जी की इसी संश्लिष्ट एवं तात्त्विक दृष्टि का आभास हमें वहाँ भी मिलता है जहाँ वे कहते हैं—“स्वार्थ या आसक्ति का त्याग प्रवृत्ति के मूल में भी है और निवृत्ति के मूल में भी। दोनों का आधार एक ही है, किन्तु शुक्ल जी ने आधार के इस ऐक्य की ओर ध्यान न देकर निवृत्ति और प्रवृत्ति, ज्ञान और कर्म, व्यक्तिगत साधना और लोक धर्म—दोनों को एक दूसरे का विरोधी बना दिया है।” (हिन्दी साहित्य : बीसवीं शताब्दी, पृ० ७७)। इस प्रकार जहाँ तक तात्त्विक दृष्टि और चरम लक्ष्य का सम्बन्ध है, इन पवित्रियों के माध्यम से उन्होंने अपने श्रद्धेय वेदांत के दार्शनिक ज्ञान और आगम के चरम साध्य की ओर इंगित किया है। मेरी इन पवित्रियों का निष्कर्ष यह न भी हो कि वे इस प्रकार की दृष्टि प्रस्तुत करते हुये आगम और निगम के निष्णात आचार्य हैं, पर इतना तो अवश्य ही है कि उनकी चिंतक-दृष्टि स्वतन्त्र चलकर भी वहाँ पहुँच सकी है। आनन्दवर्द्धन ने ठीक ही कहा है—“सवादान्तु भवन्त्येव बाहुल्येन सुमेधसाम्।”

नैगमिक अद्वैतवादी वेदांती यदि 'विरोध' में 'अविरोध' को पाना ही चरम साध्य बनाते हैं, तो आगमिक अद्वैतवादी उनसे एक कदम और आगे बढ़कर यह भी कहना चाहते हैं कि 'अविरोध' ही में 'विरोध' की, एक ही में दो की भी आनन्दात्मक या अबंधात्मक प्रकृति का साक्षात्कार कर लेना चाहिए—तभी 'पूर्णता' की प्राप्ति होती है। दार्शनिक घरातल पर नैगमिक अद्वैतवादी 'विरोध' (संसार) की 'अविरोध' साक्षात्कार के अनंतर 'वाधितानुवृत्ति' स्वीकार करते हैं, पर प्रायोगिक आगमिक अद्वैतवादी 'विरोध' में 'अविरोध' का साक्षात्कार करने के अनन्तर 'अविरोध' में 'विरोध' या 'द्वैत' की भी सत्य एवं आनन्दात्मक स्थिति स्वीकार करता है—परमशिव में ही 'शिव' एवं 'शक्ति' की समरसीभूत स्थिति मानता है। बंधकाल में 'द्वैत' समरस नहीं रहता—'प्रकाश' और 'विमर्श' अथवा 'स्वातन्त्र्य' और 'बोध' पृथक् जान पड़ते

है—मुक्तावस्था से इनका अपार्थक्य हो जाता है। तन्त्रों का यही “Two in One” चरम प्रतिपाद्य है—चाहे वे नन्त्र ब्रौड हों या ब्राह्मण। ‘प्रसाद’ जी इसी आगमिक साध्य के क्रांतिदर्शी कवि हैं और आचार्य वाजपेयी उनके इस ‘नामरस्य’ वाले सिद्धान्त के पक्के समर्थक हैं।

‘माध्य’ के विवेचन के अनंतर साधन और साधन-क्षेत्र के विषय में जहाँ तक वाजपेयी जी की दार्शनिक धारणा का सम्बन्ध है, वे ‘वैदिक दर्शन—समग्र जीवन दृष्टि में कहते हैं—“मासूहिक आनन्द की धारणा ही वेदात की आत्मसत्ता के सूत्र में है, परन्तु मैं यह नहीं मानता कि इसकी साधना जंगल ही में रहकर हो सकती है।” वे मानते हैं कि “प्राकृतिक अनुभूतियों की सत्ता स्वीकार कर उन्हीं का परिष्कार करना आत्मिक साधना की परिपाटी कही जा सकती है।”

उपर्युक्त दोनों ही उद्धरण अत्यन्त महत्त्वपूर्ण हैं। मैं भी यह मानता हूँ कि ‘साधना’ की भूमि ‘व्यावहारिक भूमि’ ही है। वेदांत का साधनात्मक यह आगम मृष्टि को ही साधनाभूमि मानता है। वस्तुतः व्यावहारिक भूमि से ऊपर उठने का मननव भौतिक आवश्यकताओं से ऊपर उठ जाना है और यह ब्रवन्था ‘विदेह’ अवस्था है। भौतिक आवश्यकताओं का अपेक्षी रहकर मननर छोड़ने का कोई अर्थ ही नहीं है—छूटा ही कहाँ संसार उमसे? भौतिक आवश्यकताओं की पूर्ति के लिये हाथ-पाँव मारना साधारिकता नहीं तो और क्या है? जंगल में चले जाने मात्र से यह हाथ-पाँव का मारना समाप्त नहीं हो सकता। इसकी समाप्ति के लिये सच्चा निकष व्यावहारिक जगत् है—उसी में रहकर ही वह साधना की जा सकती है और तभी अपनी परीक्षा भी होती है। हाँ, यहाँ पर यह सवाल अवश्य खड़ा होता है कि तब फिर संनारी और मुमुक्षु की चेष्टाओं में अन्तर कहाँ आया? इसीलिये तो ‘योगः कर्मसु कौशलम्’ कहा गया है। वह कौशल क्या है? आचार्य जी उसे गीताकार के अनुसार ‘निष्काम कर्मयोग’ मानते हैं। लेकिन इसी के साथ जब वे यह भी कहते हैं कि “प्राकृतिक अनुभूतियों की सत्ता स्वीकार कर उन्हीं का परिष्कार करना आत्मिक साधना की परिपाटी कही जा सकती है”, तब हम उनका आगमिक साधना की ओर पक्का झुकाव देखते हैं। वस्तुतः और ध्यान से देखा जाय तो ‘निष्काम कर्मयोग’ और ‘प्राकृतिक अनुभूतियों’ की सहज-साधना में कोई नास्त्विक विरोध नहीं है। सहज साधना के माध्यम से आध्यात्मिक यात्रा करने वाले के कर्म निष्काम भावना में ही होंगे।

इस प्रकार हम देखते हैं कि काव्य की आलोचनात्मक भूमि पर खड़े होकर भी अपने स्वतन्त्र चिंतन से अनायास दार्शनिक साध्य एवं साधन का जो स्वरूप आचार्य जी इंगित करते हैं, उनकी तह में भी विचारों की परतें छिपी पड़ी हैं। इससे यह भी स्पष्ट है कि स्वच्छन्दतावादी की नैसर्गिक चिंतना भी वही पहुँच सकती है जहाँ शास्त्रीय चिंतना अपना आदर्श उत्कर्ष देखती है। वाजपेयी जी का कहना ठीक ही है कि विरोध सदा अतिवादों को लेकर खड़ा किया जाता है। जिसके भीतर संतुलन है उसे बाहर के आपाततः प्रतीत असंतुलन में भी संतुलन ही दिखाई पड़ता है।

[घ]

समीक्षक के आवश्यक गुणों की व्याख्या करने वाले प्रसिद्ध प्रतिभाशाली उपन्यासकार डी० एच० जारेन्स का कहना है—“साहित्यिक समीक्षा आलोचक की अनुभूति के तर्कसम्मत आलेख के अतिरिक्त और कुछ नहीं है। उसकी यह अनुभूति-प्रक्रिया उस पुस्तक के फलस्वरूप होती है जिसकी वह आलोचना कर रहा है। आलोचना कभी भी विज्ञान नहीं हो सकती। सर्वप्रथम यह अतिशय वैयक्तिक होती है और द्वितीय स्थान में उसका सम्बन्ध उन मूल्यों से होना है जिनका विज्ञान निषेध करता है। समीक्षा का निकष भाव अथवा संवेदन है, तर्क अथवा विवेक नहीं। हम किसी कला-कृति का मूल्यांकन अकृत्रिम तथा प्राणवान् भाव के ऊपर पड़े हुये उसके (कृति के) प्रभाव के आधार पर करते हैं, अन्यथा नहीं। रूपाकार और शैली के संदर्भ में सभी प्रकार की समीक्षात्मक खींचतान, तथाकथित वैज्ञानिक वर्गीकरण तथा पुस्तकों के वानस्पतिक अनुकरण पर विश्लेषण केवल असंगत और निरर्थक शब्द-व्यय मात्र है।

‘समीक्षक को आलोच्य कलाकृति के समग्र प्रभाव और शक्ति की अनुभूति होनी चाहिए। ऐसी स्थिति में समीक्षक को भी शक्तिसम्पन्न तथा ममर्थ होना चाहिये। स्पष्ट है कि इस योग्यता के समीक्षक इने-गिने ही होते हैं। जो व्यक्ति क्षुद्र, निर्लज्ज एवं दुर्विनीत मनोवृत्ति वाला होगा, उसकी समीक्षा भी तदनुसारिणी ही होगी और भाव-संस्कृत व्यक्ति तो ‘फोनिक्स’ पक्षी के समान दुर्लभ ही है। जो व्यक्ति जितना ही शास्त्रनिष्णात होगा उतना ही वह साधारण, भावरिक्त तथा जड़ होगा।

“इससे भी अधिक कलात्मकता और संवेदनशीलता में सुसंस्कृत होने पर भी व्यक्ति को परम आस्थावान् होना चाहिए। उसमें इतना साहस होना चाहिये कि वह जो अनुभव करता है, उसे स्वीकार कर सके।”

लारेंस के उक्त कथन में समीक्षक के व्यक्तित्व के अन्तर्गत संवेदना, व्यक्तित्व, अनुभूति तथा नैतिकता को अनिवार्य तत्वों के रूप में स्वीकार किया गया है। साहित्य का क्षेत्र वस्तुतः भावात्मक ही होता है—इसीलिये उसमें मौन्दर्य और रसवत्ता स्वभावतः केन्द्रीय रूप में संबद्ध होते हैं। विचारणा को साहित्य अपने क्षेत्र में उसी सीमा तक स्वीकार करता है जब तक वह उमका अंकुश मानकर वशवर्ती होकर चले। आचार्य वाजपेयी का समीक्षक और विचारक साहित्य के इस भूलभूत सिद्धान्त से पूर्णतया अवगत है। इसी कारण उनकी साहित्यिक विचारणा और समीक्षा में लारेंस द्वारा निरूपित मौन्दर्यवादी मानों और भासघनता की अनुभूति का पूर्ण ईमानदारी से उपस्थापन हुआ है। आचार्य वाजपेयी के समीक्षक का आविर्भाव स्वच्छदतावादी साहित्य की सर्जना के समानान्तर ही हुआ। आचार्य वाजपेयी ने अपने समीक्षक और विचारक के प्रथम उन्मेष में ही जिस स्वतन्त्रचेता प्रतिभा, विश्लेषण-क्षमता और विचारणा के नव्य आयाग का परिचय दिया—उसी से उनके युग-प्रवर्तक आचार्य का सकेत मिल जाता है। उन्होंने आलोचना के बाह्यार्थनिरूपक स्वरूप को आनुषंगिक मानकर उसके आन्तर-विश्लेषण एवं सौन्दर्य-उद्घाटक रूप पर बल देते हुए एक स्थल पर कहा है—“काव्य का महत्त्व तो काव्य के अंतर्गत ही है, किसी भी बाहरी वस्तु में नहीं। सभी बाहरी वस्तुएँ काव्य-निर्माण के अनुकूल या प्रतिकूल परिस्थितियों का निर्माण कर सकती हैं, वे रचयिता के व्यक्तित्व पर विभिन्न प्रकार के प्रभाव डाल सकती हैं और डालती भी हैं—पर इन स्वीकृतियों के साथ हम यह अस्वीकार नहीं कर सकते कि काव्य और साहित्य की स्वतन्त्र सत्ता है, उमकी स्वतन्त्र प्रक्रिया है और उसकी परीक्षा के स्वतन्त्र साधन हैं।” इस उद्धरण से स्पष्ट प्रतीत होता है कि उनका समीक्षक वैधी-वैधाई समीक्षा की लीक से हटकर अपना स्वतंत्र तत्र निर्मित करना हुआ प्रतीत होता है। अतएव इस युग के साहित्यिक सदर्भ में मौलिक विचारणा का सूत्रपात आचार्य वाजपेयी से ही मानना चाहिए। यहाँ पर मौलिक विचारणा से हमारा अभिप्राय उस साहित्यिक चिंतन से है जो नव्य साहित्य सर्जना के संदर्भ में समागत दृष्टियों तथा मूल्यों के संघान और प्रतिष्ठापन में सचेष्ट हो। उनकी समस्त पूर्ववर्ती समीक्षात्मक कृतियाँ इस तथ्य की पुष्टि करती हैं।

प्रस्तुत प्रसंग में उनकी उन समीक्षा-सरणियों का उपस्थापन हमारा लक्ष्य है जो 'राष्ट्रीय साहित्य तथा अन्य निबन्ध', 'कवि निराला', 'प्रकीर्णिका' आदि नवनिर्मित कृतियों में उभर कर आई हैं। 'राष्ट्रीय साहित्य तथा अन्य निबन्ध' शीर्षक कृति के प्राक्कथन में उन्होंने बताया है कि साहित्यकार की चेतना राष्ट्रीय भूमिका की होनी चाहिए। साहित्य के 'राष्ट्रीय स्वरूप' से उन्होंने अपना आशय स्पष्ट करते हुये कहा है—'साहित्य के राष्ट्रीय स्वरूप से मेरा आशय केवल स्वदेश पर लिखे गये साहित्य से नहीं है, वरन् उस सम्पूर्ण साहित्य से है जिसकी प्रेरणा भारतीय भूमि और परिवेश से ली गई है तथा जिसमें राष्ट्र के एकीकरण और उन्नयन की संभावनाएँ पायी जाती हैं।' इस प्रकार की व्याख्या से वे राष्ट्रीय साहित्य को जहाँ एक ओर राग-द्वेष एवं प्रतिहिंसा को जन्म देने वाली संकीर्णता से ऊपर उठा ले जाते हैं, वही दूसरी ओर अराष्ट्रीयता का निषेध कर राष्ट्र के एकीकरण तथा उन्नयन की संभावनाओं से भी उसे समन्वित कर देते हैं।

आधुनिक साहित्य के समर्थ समीक्षक होने के नाते उनकी दृष्टि का उस व्यक्तिनिष्ठ नये साहित्य की ओर जाना स्वाभाविक है जिसे प्रयोगवाद, प्रयोग-शील, प्रपद्यवाद, नई कविता आदि नई संज्ञाओं से विभूषित किया गया है। इस संतुष्टित समीक्षक से जहाँ एक ओर इन नये साहित्यकारों को पर्याप्त प्रोत्साहन और प्रशस्ति मिली है वही दूसरी ओर साहित्यिक धुरीहीन रचनाओं और रचनाकारों को उनसे अतिशय भर्त्सना और प्रतारणा भी मिली है। इस संदर्भ में 'आधुनिक साहित्य' तथा 'नया साहित्य और नये प्रश्न' द्रष्टव्य हैं जिनमें उन्होंने काव्य की इस तथाकथित नव्य विधा को साहित्य के लिये अवांछनीय और घातक रूप में स्वीकार किया है। इस मान्यता की प्रतिक्रिया स्वरूप जो वाग्वाण उन्हें सहने पड़े हैं उनका प्रत्युत्तर देते हुये उन्होंने कहा है—'हमें यह ज्ञान है कि साहित्य की सृष्टि व्यक्ति करता है, व्यक्ति की ही सद्भावना और प्रेरणा साहित्य में निहित रहती है, परन्तु इसका यह अर्थ नहीं कि हमारा साहित्यिक निर्माण भी व्यक्तिकेन्द्रित बन जाय और हम केवल वैयक्तिक प्रतिक्रियाओं को महत्त्व देने लगे। मैं यह स्वीकार करना हूँ कि पिछले कुछ वर्षों से हमारी साहित्यिक सृष्टि व्यक्तिमुखी हो गई और यद्यपि हम साहित्य में यथार्थ का नारा लगाने लगे हैं, पर यह यथार्थ राष्ट्रीय भूमिका का यथार्थ नहीं है, वह हमारा निजी यथार्थ हो सकता है।'

नये काव्य के विषय में चिन्तन करते हुए उन्हें ऐसे लगा है कि उसमें या उसके स्रष्टाओं में अनास्था, कुण्ठा और नैराश्य का आतिशय्य है, फलतः उनकी

कविता का मुख्य स्वर पीड़ा से आक्रान्त है। इस पीड़ा का, उनके अनुसार आत्मपीड़ा में पर्यवसान होता है और तब कविता में श्रृंगारिक भावना की शारीरिकता जोर पकड़ती है जिसके परिणामस्वरूप कवि मनोगुहावासी और असांभोजिक हो जाता है, संयम तथा संतुलन खो देता है। असांभोजिकता अपने साथ संश्लेषविरोधी विघटनकारी तत्त्वों को लाती है। संश्लेष-वृत्ति के साथ-साथ आने वाली रसवत्ता और सौंदर्यवृत्तियाँ भी उपेक्षित होने लगती हैं। आचार्य वाजपेयी ने साहित्य में भावबोध को प्राथमिकता दी है, इसीलिये बौद्धिकता के आग्रहपूर्वक सन्निवेश के वे विरोधी हैं। उन्होंने कहा है—“आज हिन्दी कविता, और विशेषकर प्रयोगशील कविता, जिस नये मार्ग पर चल रही है, वह भावबोध का मार्ग न होकर अलंकार और उक्ति-वचिचय का मार्ग है।” इसी प्रकार नये काव्य में प्रतिबिंबित ‘वादी’ प्रवृत्ति को भी इसलिये घातक और हेय समझते हैं कि एक तो वह असांभोजिक संकीर्णता लाती है, दूसरे ह्यासोन्मुख विदेशी प्रवृत्तियों को प्रश्रय देती है और तीसरे राष्ट्रीय चेतना के विकास का प्रतिरोधक बन कर वैज्ञानिकता का अध्यानुयायी बना देती है जिससे कवि की मौलिकता को आघात लगता है।

इन नव्यतम आलोचनात्मक कृतियों में काव्य के अनिर्दिष्ट नाट्यसाहित्य तथा कथासाहित्य पर भी आचार्य वाजपेयी ने अपने विचार व्यक्त किये हैं। वाजपेयी जी गभीर अभिनेय नाटक को सर्वोत्तम कलासृष्टि मानते हैं और मानते हैं कि उन नाट्यकृतियों में महत्ता तभी आती है जब सामूहिक भावभूमि पर निर्मित होकर वे समूह का बल प्राप्त करती हैं। ‘प्रसाद’ के निघन के पश्चात् आने वाली नाट्यगत यथार्थपरक प्रवृत्ति ने जो डटसन आदि पश्चिमी नाट्यकारों के प्रभाव और प्रेरणा से पनपी, फली और फूली है, यथार्थवाद की कठोर सीमाओं को स्वीकार कर, वाजपेयी जी के अनुसार अपने को पंगु बना लिया है। इसी प्रकार वे नाट्यकृतियों में वैयक्तिक-सवेदनो को समष्टि से पृथक् चित्रित करने के पक्ष में भी नहीं हैं। उन्होंने कहा है—“वह (नाटककार) यदि निजी सवेदनो को प्रकाशित करता हुआ समष्टि सवेदनों को गहरा स्पर्श नहीं देता, तो किसी अन्य क्षेत्र में भले ही सफल हो, नाट्यकला के क्षेत्र में लोक-प्रियता नहीं प्राप्त कर सकता।” आचार्य वाजपेयी ने आधुनिक व्यंग्यपूर्ण नाटको में सुख-दुःख की अभिव्यक्ति को व्यक्तिगत घरातल पर प्रतिष्ठित देखा है और इस संदर्भ में बताया है—“नाटक में व्यंग्य का अर्थ निजी असतोष की अभिव्यक्ति नहीं है। नाटक में सुखान्त का अर्थ निजी भाव की अनुकूलता नहीं है, दुःखान्त का अर्थ व्यक्तिगत निराशा या पीठम नहीं है इसका अर्थ

है—सामूहिक असतोष, सामूहिक अनुकूलत और सामूहिक दुःख-सवेदन।” निष्कर्ष यह कि यदि नाटक के अन्तर्गत नाटककार की जीवन के प्रति निजी व्यंग्य और असतोष की अभिव्यक्ति होगी, तो स्पष्ट है कि समष्टि का कोई उपकार न हो सकेगा, साथ ही सामाजिक और राष्ट्रीय जीवन को व्यापक और अकुण्ठित धरातल पर कोई प्रेरणा न मिल सकेगी।

इसी प्रकार उपन्यास या साहित्य के अन्तर्गत भी आचार्य वाजपेयी भावाभिव्यक्ति और सामाजिक सदर्थों का सतुलित सन्निवेश पसन्द करते हैं। जैनेन्द्र एव अज्ञेय के उपन्यासों के विश्लेषण के सन्दर्भ में उनके एतद्विषयक मन्तव्य प्रकाशित हुए हैं। ‘मृणाल’ के रहस्यमय तथा दार्शनिक विचारों का उन्होंने कोई सामाजिक मूल्य नहीं देखा है। अज्ञेय के ‘शेखर एक जीवनी’ में उन्हें कला-योजना का श्रेष्ठतम रूप और निरीक्षण की सूक्ष्मता तो उपलब्ध हुई है, किन्तु शेखर का समूचा व्यक्तित्व आत्मकेन्द्रित, विकृत और असामाजिक होने से समाज के लिये प्रेरणादायक नहीं प्रतीत हुआ है। भगवतीप्रसाद वाजपेयी, भगवतीचरण वर्मा और जैनेन्द्र के औपन्यासिक प्रदेय को वे इसी सीमा तक स्वीकार करते हैं कि उन्होंने प्रेमचन्दयुगीन विवरणात्मक पद्धति से हिन्दी उपन्यास को हटाकर उसे मनोवैज्ञानिक भूमि पर प्रतिष्ठित किया। इलाचन्द्र जोशी के अंतश्चेतनावादी तथा यशपाल के मार्क्सवादी प्रभावों को केन्द्र बनाकर जिस निष्कर्ष पर वे पहुँचे हैं वह यह है कि वादी दृष्टि रखने वालों के यहाँ ‘वाद’ प्रमुख हो जाता है और जीवन गौण। परिणाम यह होता है कि औपन्यासिक स्थापनाएँ आरोपित और यात्रिक होकर समाज की सहज मनोभूमि से पृथक् हो जाती हैं।

उन्नीस | भारतीय काव्यशास्त्र के पुनराख्याता : डॉ० नगेन्द्र

भारतीय काव्यशास्त्र के रसेतर सम्प्रदाय में केवल चार मानता हूँ— अलंकार, रीति ध्वनि तथा वक्रोक्ति । 'औचित्य' के लिये यद्यपि 'स्थिर काव्यस्य जीवितम्' कहा गया है, तथापि काव्यगत सौन्दर्य के परस्पर प्रतिपक्षी आत्मस्थानीय तत्त्वों के प्रतिस्पर्द्धी रूप में क्षेमेन्द्र ने उसे नहीं रखा है, विपरीत इसके उसे सबका साधक और जीवित माना है । जो अलंकार, रीति, ध्वनि, वक्रता तथा रस का साधक है, वह प्रतिस्पर्द्धी कैसे ? इसीलिए काव्यात्मा के सम्बन्ध में उठे हुए अनेक विकल्पो और पक्षों के समकक्ष एक प्रतिस्पर्द्धी सम्प्रदाय के रूप में मैं इसे नहीं मानता । यही बात 'काव्यात्मा चमत्कृति.' के बारे में भी कही जा जा सकती है । जैसे 'औचित्य' सबका साधक है, उसी प्रकार 'चमत्कृति' सबका 'साध्य' । इसलिए रसेतर सम्प्रदायों के अन्तर्गत मैं केवल उपर्युक्त चार को ही स्थान देता हूँ । डॉ० नगेन्द्र ने भी अपनी काव्यशास्त्रीय विवेचनाओं में अनेकत्र कहा है—“काव्यशास्त्र में क्रमशः अनेक वादो और सम्प्रदायो की प्रतिष्ठा हुई, जिनमें से पाँच अधिक प्रचलित और प्रसिद्ध हुये—रस, अलंकार, रीति, वक्रोक्ति और ध्वनि-सम्प्रदाय ।” डॉ० नगेन्द्र के वक्तव्यों से भी यह स्पष्ट झलकता है कि वे चाहते तो अनेक वाद और सम्प्रदाय हैं, पर प्रमुख और महत्त्वपूर्ण पाँच ही मानते हैं ।^१ अतः उनके अनुसार भी रसेतर भारतीय काव्यशास्त्र के अन्तर्गत प्रमुख रूप से चार ही सम्प्रदायों की स्थिति है ।

उक्त चतुर्विध सम्प्रदायों के सन्दर्भ में भारतीय काव्यशास्त्र के 'आख्यान' और 'पुनराख्यान' करने से पूर्व यह जान लेना चाहिए कि इन शब्दों की आशय-परिधि क्या है ? चूँकि ये शब्द व्यवस्थितार्थक होकर अद्यावधि रूढ़ अतः और पारिभाषिक नहीं बन सके हैं, अतः प्रस्तुत सन्दर्भ में इन्हे एक व्यवस्थित

अर्थ देकर के ही आगे बढ़ा जा सकता है। काव्यशास्त्र के 'आख्यान' से इस सन्दर्भ में मेरा आशय है मूल आख्याताओं के द्वारा अपने काल तक के सर्जनात्मक साहित्य को लक्ष्य में रखकर 'सामान्य' सिद्धान्त में निहित 'विशेष' (भेद-उपभेद) के निरूपण का यथावत् व्याख्यान। मैं अपना आशय थोड़ा और स्पष्ट कर दूँ। भारतीय काव्यशास्त्रीय चिंतकों ने जिस सम्प्रदाय का भी काव्य के सन्दर्भ में उपस्थापन किया है, उसको इतना सामान्य और व्यापक बनाने का प्रयत्न किया है कि 'काव्य' का आत्मबीज सौन्दर्य उसमें व्याख्यात हो जाय। उन आचार्यों का यह प्रयत्न होता है कि उनके काल तक निर्मित सर्जनात्मक साहित्य के सौन्दर्य-स्रोतों का यथासम्भव विश्लेषण कर दिया जाय और उन्हें विभिन्न भेदोपभेदों में वर्गीकृत कर सामने रख दिया जाय। इस प्रकार उनका सिद्धान्त 'सामान्य' है और तत्कालावधिक सर्जनात्मक साहित्य को लक्षित कर तदाधृत सौन्दर्य-स्रोतमय भेदोपभेद 'विशेष'। इस सामान्याश्रित विशेष के यथावत् व्याख्यान को इस सन्दर्भ में मैं 'आख्यान' कहना चाहता हूँ। 'आख्यान' के अन्तर्गत मैं उस विवेचन को भी लेना चाहता हूँ जो अद्यावधि अन्य लोगों द्वारा अदृष्ट पर मूल आख्याता को (सदभंगम्य) अभीष्ट हो। उदाहरण के रूप में डा० नगेन्द्र जब रीति-सम्प्रदाय को यथावत् स्पष्ट करते हैं तब तो वे उस सम्प्रदाय के आख्याता हैं ही, आख्याता तब भी है जब वे विश्लेषणपूर्वक यह स्पष्ट करते हैं कि काति गुणगर्भ 'गौडीया' रीति को अतात्त्विक मानने वाले वामन 'रस' को महत्त्व नहीं देते।^१ यदि इस आशय को डा० ग० श्र्य० देशपांडे ने समझा होता जो रीति-सम्प्रदाय के आख्याता हैं, तो ऐसा कभी न मानते कि वामन 'रस' को 'काव्येषु दशरूपकं श्रेयः' कहकर आत्मस्थानीय कहना चाहते हैं।^२ इस प्रकार 'आख्यान' के रूप में सम्प्रदाय के तत्कालावधिक 'सामान्याश्रित विशेष' के यथावत् व्याख्यान को तो लिया ही जा सकता है, लिया जा सकता है उसको भी जो मूल आख्याता का अभीष्ट लोगों को प्रकाशित न हो।

'पुनराख्यान' का आशय भिन्न है, या इस सन्दर्भ में मैं भिन्न मानना चाहना हूँ। मूल आख्याताओं के 'सामान्य' सिद्धान्त में भविष्य के लिए सम्भावनाएँ भी निहित हैं। यदि अतीत के सिद्धान्तों में वर्तमान से जुड़ने की सभावना नहीं है, तो उसे मृत घोषित करना चाहिए और विशुद्ध इतिहास या संग्रहालय

१. हिन्दी काव्यालंकार सूत्र, पृ० १८४।

२. भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ० ११५।

की वस्तु समझना चाहिए। उनका ज्ञान विशुद्ध ज्ञान के लिए हो सकता है, पर वर्तमान की दृष्टि से उनमें उपयोगिता की संभावना नहीं हो सकती। भारतीय काव्यशास्त्र के संप्रदायों में, साम्प्रदायिक सिद्धान्तों में ऐसी सामान्य विशेषता है जिन्हें वर्तमान से भी जुड़ने की संभावना निहित लक्षित होती है। उदाहरण के लिए किसी भी संप्रदाय को लिया जा सकता है। अलंकार को ही ले ले। उसे 'सौंदर्य' और सौंदर्य-स्रोत के अर्थों में लिया जाकर अन्तहीन निरूपित किया गया है। आचार्य दण्डी और केशवदास द्वारा निरूपित अलंकार के अतिवादी रूप की उपेक्षा भी कर दी जाय और इसके संतुलित रूप 'वाग्विकल्प' 'भगीभंगिमा', 'वाग्वैचित्र्य', 'उक्तिभंगिमा' को भी लिया जाय, तब भी काव्य जब तक शब्दार्थात्मक है तब तक आलंकारिक भंगिमा की संभावना अक्षत है। हम उसके भेदोपभेद आविष्कृत कर उसमें निहित वर्तमानोपयोगी संभावना को मूर्त कर सकते हैं। यदि हम सौंदर्य, संश्लेष और व्यवस्था के उपासक हैं तो हमें चुनौती है कि हम इन संभावनाओं को वर्तमान सर्जना के संदर्भ में पुनरुज्जीवित करें। इस प्रकार 'पुनराख्यान' का एक आशय है—'सामान्य' में निहित वर्तमानोपयोगी 'संभावना' को मूर्त करना और इस प्रकार अतीत के सिद्धान्त और सम्प्रदाय को वर्तमान सर्जनात्मक साहित्य से जोड़ देना।

'पुनराख्यान' का एक और आशय मैं समझता हूँ। वह यह कि इतर राष्ट्रीय-साहित्य सर्जना के समानान्तर आविष्कृत और रचित सम्प्रदाय और सिद्धान्तों के साथ प्रकृत संप्रदाय को सामने रखकर मानवमात्र में होने वाली सामान्य प्रवृत्तियों के आलोक में संभावित एकरूपता या समानान्तर विशेषता को उद्घाटित करना। उदाहरण के लिए इलियट के Objective correlation तथा रसवादियों का विभाव सिद्धान्त ले ले। अर्थात् नए सर्जनात्मक साहित्य के संदर्भ में आविष्कृत इतर राष्ट्रीय, काव्यशास्त्रीय चिन्ताधारा के समकक्ष भारतीय काव्यशास्त्र के सिद्धान्तों को रखकर उसकी सामर्थ्य और संभावना को मूर्त करना भी 'पुनराख्यान' का एक रूप है।

प्रसन्नता की बात कि डॉ० नगेन्द्र का भारतीय काव्यशास्त्रीय चिन्तन उपर्युक्त 'आख्यान' तथा 'पुनराख्यान' की विभिन्न परिधियों को आत्मसात् करता है।

[क] अलंकार-सम्प्रदाय

अलंकार-सम्प्रदाय पर विशेष रूप में विवेचन-विश्लेषण 'रीतिकव्य की भूमिका' में डॉ० नगेन्द्र ने प्रस्तुत किया है, जो प्रकीर्णक रूप से अत्र भी ।

इस प्रयत्न में उस प्रौढ़ि का अकुरण लक्षित होता है जो आगे अन्य संप्रदायों के शिक्वेचन में प्रकट हुई है। इसमें होतहार बिरवान के चीकने पात साफ दिखाई पड़ते हैं।

जहाँ तक अलकार-सम्प्रदाय के आख्यान की बात है, डॉ० नगेन्द्र ने उसका ऐतिहासिक अनुक्रम में भरतनाट्यशास्त्र से लेकर अपने चिन्तन-काल तक किसी न किसी रूप में उपस्थापन किया है और माना है कि अलकार की परम्परा भी इस परम्परा की तरह एक क्रमिक विकास का ही परिणाम हो सकती है।^१ इस विकास परम्परा की गगोत्री उनकी दृष्टि में पण्डितों द्वारा आख्यात भाषा की सूक्ष्म परीक्षा थी। उनकी भी धारणा है कि आरम्भ में इस प्रवाह का सबध दृश्यकाव्य से और उक्ति-चमत्कार के प्रवाह का श्रव्यकाव्य से चला आ रहा था। भामह आदि का अलकार-साम्प्रदायिक चिन्तन दूसरी धारा का प्रतिनिधित्व कर रहा था, भामह का व्यवस्थित चिन्तन इस संप्रदाय की ऐतिहासिक सीमा को पीछे खींच ले जाता है। मेधाविन् को इसी शृंखला की एक कड़ी समझा जा सकता है।

ऐतिहासिक आख्यान के इस क्रम में उन्होंने अलकार का साम्प्रदायिक विकास करने वालों की मूल मान्यताओं का सूक्ष्मेक्षण भी किया है। उदाहरणार्थ भामह की मान्यताओं का उल्लेख करते हुए उन्होंने कहा है कि भामह ने अलकार को ही काव्य का प्रधान अंग माना है। कारण है, अन्य सौन्दर्य-स्रोतों का अलकार रूप में ही उल्लेख। उनकी दूसरी मान्यता है कि काव्य का प्राण है अलकार और अलकार का वक्रोक्ति। तीसरी उल्लेख्य बात है सूक्ष्म, हेतु और लेश को अलकार की सीमा से बहिष्कृत करना। चौथी बात है शब्दार्थ-वैचित्र्य को वक्रोक्ति का स्वरूप मानते हुए अलकार को उससे एकरूप करना।

इस प्रकार वे न केवल भिन्न-भिन्न अलकारवादियों की उल्लेख्य मान्यताओं का उपस्थापन ही करते हैं, अपितु उनका पारस्परिक अंतर भी स्पष्ट करते हैं ताकि विकास का पथ स्पष्ट हो सके। उनकी दृष्टि में भामह की अपेक्षा दण्डी स्पष्ट शब्दों में अलकार को काव्य का शोभाकर शाश्वत धर्म मानते हैं और कई बातों में उदार भी हैं। दण्डी जहाँ एक ओर भामह स्वीकृत अनेक अलकारों का नामोल्लेख नहीं करते, वही दूसरी ओर उनके द्वारा अभान्य

अलंकारो—सूक्ष्म, लेश, हेतु—को अलंकार घोषित भी करते हैं। भामहू जहाँ वक्रता के अभाव में अलंकार की सत्ता नहीं मानते, वही दण्डी उसके अभाव में भी संभावना करते हैं। आचार्य देवेंद्रनाथ शर्मा से अलग हटकर डॉ० नगेन्द्र मानते हैं कि भामहू और दण्डी की 'वक्रता' और 'अतिशय' भिन्न नहीं, एक ही है। प्रो० शर्मा 'वक्रता' में घुमाव फिराव और 'अतिशय' में बढ़ाव-बटाव मानकर भेद करते हैं जबकि डॉ० नगेन्द्र वस्तुमुखी दृष्टि में लक्षणकारों के वक्तव्यों के साक्ष्य पर अभेद।

अलंकार-सम्प्रदाय के ऐतिहासिक 'आख्यान' के सन्दर्भ में दो-तीन बातें और उल्लेखनीय हैं। पहली यह कि उन्होंने सख्यागत क्रमिक विकास का भी ध्यान रखा है। दूसरी यह कि भिन्न-भिन्न आत्मवादियों के निरूपणक्रम में अलंकार का स्वरूपगत विकास कैसा होता रहा साथ ही काव्य में उसका स्थान किस प्रकार गौण, प्रधान, निवार्य, अनिवार्य होना रहा इसका भी ध्यान रखा है। इस प्रकार इतिहास-निरूपण क्रम में जहाँ सख्या, स्वरूप, गौणता-प्रधानता तथा निवार्यता-अनिवार्यता का आकलन हुआ है वही अलंकारों के वर्गीकरण की दिशा में किए गए प्रयत्नों का भी संकेत किया गया है। यह बात दूसरी है कि यत्र-तत्र कुछ ऐसी बातें भी हैं जो विवादास्पद हो सकती हैं।

ऐतिहासिक क्रम में अलंकार-सम्प्रदाय का आख्यान करने के अनन्तर विशेष मुद्दों पर जमकर विचार किया गया है। ये मुद्दे हैं—(क) अलंकार की परिभाषा, भेद, (ख) अलंकार और अलंकार्य का भेद, (ग) अलंकारों का मनो-वैज्ञानिक आधार, (घ) रसानुभूति से अलंकार का योग, (ङ) भारतीय और यूरोपीय अलंकार-शास्त्र।

उपर्युक्त बिन्दुओं में से तृतीय और पंचम बिन्दु को 'पुनराख्यान' के अंतर्गत विचारार्थ लिया जा सकता है, शेष को 'आख्यान' के। द्वितीय बिन्दु में भी पुनराख्यान के तत्त्व हैं।

जहाँ तक अलंकार की परिभाषा और धर्म का संबंध है, उनके निरूपण में सीमाएँ और सभावनाएँ तो हैं ही, उपलब्धियाँ भी हैं। सीमा के सन्दर्भ में यह कहा जा सकता है कि ध्वनि के प्रस्थापक आनन्दवर्द्धन का आशय अनाख्यात रह गया। उन्होंने अलंकार का निरूपण सैद्धांतिक भूमिका पर किया है और ऐसा करते समय उनके मस्तिष्क में कारयित्री की 'सहजा' और 'आह्वार्या' दोनों प्रतिभाएँ थी। 'सहजा' को ध्यान में रखते हुए उन्होंने कहा है कि अलंकार 'अपृथग्भर्तानिर्वर्तर्ष' होते हैं, अर्थात् तदर्थ पृथक से यत्न की

नहीं होती, रसावेश में वे म्बयम् आ जाते हैं। कवि केवल सर्जनात्मक अनुभूति को व्यक्त करने का प्रयत्न करता है—इस भावदीप्त स्थिति का प्रभाव अभिव्यक्ति को बक्र बना देने में है। आनन्दवर्धन को सीधे उपस्थित न करते हुए भी डॉ० नगेन्द्र द्वारा इस संदर्भ में उठाए गए दो प्रश्नो—(क) क्या प्रत्येक उक्ति-व्यङ्ग्यकार काव्य है? (ख) क्या काव्य में उक्ति-व्यङ्ग्यकार अनिवार्य है?—में से अंतिम का उत्तर वही है जो आनन्दवर्धन को अभीष्ट है। आचार्य प्रतिभा को ध्यान में रखकर 'अलंकार' के लिए जिन शर्तों का उल्लेख आनंद ने किया है डॉ० नगेन्द्र ने प्रसंगात् उसकी बात भी कही है; पर उनके आशय को सीधे यथावत् न रखकर अपनी स्वतःस्फूर्त चिन्तनात्मक यात्रा में उपलब्ध किया है। आचार्य काव्यित्री में अलंकार तथा अलंकार रह पाते हैं जब वे निम्नलिखित शर्तें पूरी कर पाते हैं—

(१) विवक्षा तत्परत्वेन,

(२) नाङ्गित्वेन कदाचन,

(३) काले च ग्रहणम्,

(४) काले च त्यागः,

(५) नातिनिर्वहणैपिना,

तथा (६) निर्व्यूहावपि यत्नेन प्रत्यवेक्षणम् ।

इन शर्तों में केवल प्रथम का उल्लेख डॉ० साहब ने किया है पर वह भी प्रसगान्तर से ।

अनाख्यान के संदर्भ में एक बात और भी कहनी है। ध्वनिमतानुयायियों की दृष्टि से अलंकार के स्वरूप की बात करते हुए अपेक्षाकृत रसवादी विश्वनाथ महापात्र का ध्यान तो उन्होंने रखा किंतु चतुष्पाद प्रतिष्ठित सम्मत के अभिमत का प्रकाश ठीक-ठीक नहीं कर सके। सम्मत ने सैद्धांतिक नहीं, व्यावहारिक दृष्टि से 'अलंकार' के स्वरूप को स्पष्ट किया है। तभी तो प्रयोग में जैसा देखा, वैसा सूत्रबद्ध कर दिया। सिद्धांततः चाहे बक्रता का होना अनिवार्य और शाश्वत हो, परन्तु प्रयोग में उसकी अस्थिरता दिखाई पड़ती है। कल्पित रचनाएँ ऐसी भी मिलनी हैं जहाँ दीप्त भाव नहीं है, अलंकार हैं। कहीं अलंकार नहीं है, भावदीप्त के बावजूद। कहीं भावदीप्त के साथ बक्रता या अलंकारिता रहकर भी उपकारी, अनुपकारी, हानिकारी और तटस्थ रह सकती है। प्रकाशकार ने सोदाहरण इन विशेषताओं की पुष्टि की है।

डॉ० नगेन्द्र के विचारों को देखकर लगता है कि वे भी विश्वनाथ महापात्र तथा रामचन्द्र शुक्ल की परम्परा में रसवादी दृष्टिकोण से ही अलंकार को परिभाषा के विषय में सोच रहे हैं—तभी तो वे वक्रता को व्यापक और कवित्व को व्याप्त नहीं मानते। वे स्पष्ट कहते हैं कि प्रत्येक उक्ति-चमत्कार या वक्रता काव्य नहीं है। वे अलंकारवादियों की तरह यह नहीं मानते हैं कि प्रत्येक चमत्कारपूर्ण उक्ति काव्य पद की अधिकारिणी है। उनकी मान्यता है कि चमत्कार जी माँग करने वाली वृत्तियाँ दो हैं—कुतूहल तथा रमण। कुतूहल वृत्ति की तर्पक चमत्कृति उनकी दृष्टि में काव्योचित चमत्कृति नहीं है और न ही कुतूहल काव्य की मूल वृत्ति है। वे रमणतर्पक चमत्कृति को काव्योचित चमत्कृति मानते हैं और रमणक्षम वृत्ति को—भावज्ञकृति को—मूल वृत्ति मानते हैं। जिस वाग्भंगिमा में भावों को जगाकर रमाने की क्षमता जितनी ही अधिक होगी, वह उतना ही उत्कृष्ट काव्य होगा। यह बात आनन्दवर्द्धन के 'अपृथग्यत्नतिर्वर्त्य' तक डॉ० नगेन्द्र को उठा ले जाती है। इसीलिए थोड़ा बारीकी से देखा जाय तो वे ज्ञात मनोभूमिका पर चाहे शुक्ल जी से सवादी बग रहे हों पर अज्ञात भूमिका पर स्वच्छन्दतावादी चिन्तकों की 'आत्मविश्रान्ति'-पर्यवसायी काव्यचिन्तना से जुट जाते हैं। आचार्य शुक्ल रसोद्रेक को काव्य की अनिवार्य शर्त मानते हुए भी उसे माध्यम ही मानते हैं, गन्तव्य नहीं। उनका गन्तव्य है रसमयी सात्विक वृत्ति की उद्दीप्ति और उसका सत्कर्म में पर्यवसान। आत्मवादी शास्त्रीय चिन्तकों की भाँति डॉ० नगेन्द्र का आंतरिक झुकाव जहाँ 'चर्वाणाविश्रान्ति' की ओर है वहाँ शुक्ल जी की कर्तव्यविश्रान्ति की ओर।

वे अपनी सीमाओं में अलंकारवाद का आख्यान नहीं करते, अपितु अलंकारवाद की सीमाओं का भी संकेत देते हैं। इस दिशा का संकेत उन्होंने महावीर प्रसाद द्विवेदी के एक वक्तव्य से आरम्भ किया है। 'भारतीभूषण' की प्रस्तावना में द्विवेदी जी ने कहा था—“ये पुराने भूषण भाषण के भिन्न-भिन्न ढंग हैं। क्या इनके सिवा बोलने और लिखने में सरसता या चमत्कार उत्पन्न करने के लिए कोई अन्य ढंग हो नहीं सकता?” आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी 'कविता क्या है?' निबन्ध में इस ओर स्पष्ट संकेत किया है और यह भी कहा है कि न तो पुरानी रमणीय उक्तियों का ही अलंकारीकरण अब तक हुआ है, अर्थात् उनमें निहित वाग्भंगिमा की सजा निर्धारित की गई है और न ही निर्धारित अलंकार पर्यवसायी संज्ञाएँ सब 'अभिव्यक्ति'-पक्ष से ही संबंध रखती हैं। अब अलंकारों के आख्यान के साथ वर्तमान सदस्य में

पुनराख्यान की भी आवश्यकता है। अलंकारवाद पर विचार करते हुए डॉ० नगेन्द्र भी इसी दिशा में कहते हैं—“भाव की रमणीयता उक्ति की रमणीयता के बिना अकल्पनीय है। परन्तु इसके लिए हमें अलंकार की परिधि को परिगणित रूढ़ अलंकारों तक ही सीमित न रख कर सभी प्रकार की वचन-वक्रता अथवा उक्ति-रमणीयता तक विस्तृत करना होगा, लक्षणा और व्यञ्जना के प्रयोगों को भी उसमें अंतर्भूक्त करना होगा।” इस प्रकार आख्यान के साथ-साथ पुनराख्याता का भी प्रस्ताव इनकी विवेचनाओं में चलता रहता है।

इस प्रकार ‘अलंकार की परिभाषा और धर्म’ शीर्षक वैचारिक संदर्भ में जो दो प्रश्न उठाए गए थे, उन विषय में अंततः उनका अभिमत यही है कि काव्य की आत्मा भाव की रमणीयता अवश्य है, परन्तु इस रमणीय आत्मा का आधार शरीर भी अनिवार्यतः रमणीय ही होगा।^१ अर्थात् काव्य के लिए उक्ति की रमणीयता भी अनिवार्य है। प्रश्न यह है कि यहाँ व्याप्ति का स्वरूप क्या है? जहाँ-जहाँ कवित्व होगा, वहाँ-वहाँ वक्रता होगी या जहाँ-जहाँ वक्रता होगी वहाँ-वहाँ कवित्व होगा। स्पष्ट है कि डॉ० नगेन्द्र व्याप्ति का पहला विकल्प ही स्वीकार करेंगे और करेंगे नहीं, करते हैं। वे मानते हैं कि जहाँ रमणीय भाव है वहाँ कवित्व या कविता है और जहाँ कविता है वहाँ काव्य की आभा-रमणीयभाव-का स्वतःस्फूर्त प्रस्फुटन रमणीय वन्धनिमा या वक्रता में होता ही है। जो भीतर है वही बाहर प्रस्फुटित होगा। इसीलिए सच्चे कवि के ‘भाव’ में से ‘रूप’ फूटता है और अनुरूप फूटता है। डॉ० नगेन्द्र की इन सब स्थापनाओं से सहमत होते हुए भी ‘आत्मा का आधार शरीर’ जैसा प्रयोग समझ में नहीं आता। ‘आधार’ शब्द के दो अर्थ हैं—अधिकरण और उपजीव्य। अधिकरण भी तीन तरह के हैं—वैषयिक, औपश्लेषिक तथा अभिव्यापक। इन शब्दों का शास्त्रीय ज्ञान न फैला कर निष्कर्ष रूप में इतना ही कहता हूँ कि शरीर न तो आत्मा का उपजीव्य है और न अधिकरण। अतः आधार की जगह ‘माध्यम’ या ‘अभिव्यञ्जक आधार’ कहा जाता तो उचित होता। यदि ‘आधार’ से उनका अभिप्राय अभिव्यञ्जक आधार ही अभीष्ट है, तब तो कोई बात ही नहीं।

इसी संदर्भ में ‘रसानुभूति में अलंकार का योग’ शीर्षक विचार बिन्दु को भी लेना भगत होगा। डॉ० नगेन्द्र रस की कवित्व की अनिवार्य शर्त मानने में

आचार्य शुक्ल के साथ है, पर कवित्व को चर्चणा-विश्वांति में मानने से स्वच्छद चिंतको की भाँति प्राक्मध्यकालीन चिन्तक आनन्दवर्धनादि के साथ है और रस का 'समन्वित मनोवृत्ति'-पर्यवसित रूप स्वीकार करने में वे आई० ए० रिचर्ड्स के साथ हैं। उन्होंने स्वीकार किया है कि 'रस मन की वह अवस्था है जिसमें हमारी मनावृत्तियाँ अन्वित हो जाती हैं।' अलंकार किस प्रकार व्यजन में महायक होते हैं, इस पर विचार भारतीय अलंकारवादियों ने उतना स्पष्ट नहीं किया जितना अन्य आत्मवादियों ने। रसवादी आचार्य यह तो मानते हैं कि काव्य और रस के बीच भाव्य-भावक सम्बन्ध है, पर उस प्रक्रिया का बारीक विवरण नहीं देते। टीकाकारों ने यत्र-तत्र यह अवश्य कहा है कि रस के अभिव्यञ्जक हैं विभावादि। विभावादि जितने ही सुन्दर होंगे, उतनी ही उनमें व्यंजनक्षमता होगी और सुन्दरीकरण काम है अलंकारों का। इस प्रकार अलंकार विभावादि के सुन्दरीकरण द्वारा रसाभिव्यंजन में योग देने है। डॉ० नगेन्द्र अभिव्यञ्जन की इस शास्त्र-निर्दिष्ट प्रक्रिया का आख्यान करे या न करे, उससे भी महत्वपूर्ण फलतः पुनराख्यान के संदर्भ में वे 'ग्राह्य' की दृष्टि से सूक्ष्म विवरण देने का प्रयत्न करते हैं। चूँकि रिचर्ड्स द्वारा प्रस्तुत संदर्भ का मह नया चिंतन है, अतः इसे पुनराख्यान ही कहना चाहिए।

तीसरा बिन्दु है : अलंकार और अलंकार्य का भेद। इस बिन्दु पर भी डॉ० नगेन्द्र ने पौरस्त्य तथा पाश्चात्य, अर्वाचीन और प्राचीन चिन्तकों को आमने-सामने रखते हुए यह स्थापना की है कि क्रोचे की भाँति न तो भारतीय साहित्यशास्त्री और न ही विदेश के साहित्य मनीषी व्यावहारिक धरातल पर भी अलंकार और अलंकार्य के भेद को अस्वीकार करते हैं। भाव सर्जनात्मक अनुभूति के बीज से रूपाकार जैविक विकास की भाँति स्वतः स्फूर्त होता है, और काव्य की यही वयस्क प्रक्रिया है। इस तथ्य की पुष्टि भारतीय साहित्य शास्त्री भी तात्त्विक धरातल पर करते हैं। जब आनन्दवर्धन अलंकार को 'अपृथग्यत्ननिर्वर्त्य' कहते हैं, जब कुंतक 'अलंकृतस्यैव काव्यत्वम् न तु काव्य-स्यालंकारः' कहते हैं तब वे भी अद्वैत दर्शन को मन में रखकर क्रोचे की तरह की बात करते हैं। हाँ, इतना अन्तर अवश्य है कि एक व्यावहारिक धरातल पर समझने-समझाने के लिए (अपोद्धारबुद्ध्या) दोनों की पृथक् सत्ता कल्पित कर लेता है, दूसरा वहाँ भी दार्शनिक और तात्त्विक धरातल की ही बात करता है।

चतुर्थ बिन्दु है : अलंकारों का मनोवैज्ञानिक आधार। इस दिशा में भी डॉ० नगेन्द्र ने पौरस्त्य और पाश्चात्य आचार्यों के द्वारा निरूपित अलंकारों

के आधारों का ऐतिहासिक क्रम में उपस्थापन किया है और डॉ० डे प्रभृति पूर्ववर्ती विद्वानों से इनकी अयुक्तियुक्तता पर महर्मान व्यक्त करते हुए कहा है कि दोष आधार-निरूपण में इसलिए है कि स्वयम् अलंकारों का स्वरूप-निरूपण ही किसी निश्चित आधार को लेकर नहीं चला। उसका आधार शैली की सीमा को लांघ कर वस्तु तक नहीं, अपितु न्याय, दर्शन, वाणी और किया तक चला गया है। अतः इस पक्ष के 'आख्यान' से विरक्त होकर उन्होंने 'पुनराख्यान' की वान सोची और उस दिशा में प्रयत्न भी किया।

उन्होंने बताया है कि काव्यव्यापार दीप्त भावभूमि पर निर्भर है और भावदीप्ति मानस ओज पर। दीप्त भाव जब वाणी के माध्यम से फूटना है, तब वाणी में 'अतिशय लोकातिक्रान्तयोचरता' सहज ही आ जाती है। यही अतिशय अलंकार का सामान्य स्वरूप है। डॉ० साहज की यह प्रक्रिया तो ठीक लगती है, पर एक दूसरे ढंग से भी उन्होंने 'अतिशय' का समर्थन किया है और वह है कवि के अलंकार-प्रेम में निहित आत्मप्रदर्शन की प्रवृत्ति। प्रदर्शन में अतिशय का नन्व संभव है ही। इस वक्तव्य में और तो सब ठीक है, पर एक बात विचारणीय लगती है। जिस काव्यव्यापार में कवि अलंकार-प्रेमपरक आत्मप्रदर्शन से हटकर शुद्ध भाव-व्यंजन (आत्मव्यंजन) में सब प्रकार के आत्मप्रदर्शन के प्रलाभनों का संदरण करता हुआ अलङ्कृतवाक् कहा जाता है, वहाँ इस वक्तव्य की क्या स्थिति होगी? कहा जा सकता है कि इस प्रश्न का उत्तर डॉ० नगेन्द्र ने पहले वक्तव्य में दे ही दिया है। पर इस उत्तर के आलोक में इनका स्पष्ट है कि दूसरा वक्तव्य अलंकार-निर्धारण की व्यापकता को देखते हुए अव्याप्ति दोष से ग्रस्त है।

इस प्रकार न केवल वे अलंकारों की मूल प्रेरणा पर ही विचार करते हैं अपितु व्यावहारिक धरातल पर भी अलंकारों के कुछ मूर्त आधार निर्धारित करते हैं। उनकी दृष्टि में उक्ति को प्रभावोत्पादक बनाने के लिए प्रयोक्ता छः प्रकार की मनः स्थितियों में गुजरता है—स्पष्टता, विस्तार, आश्चर्य, अन्विति, जिज्ञासा और कौतूहल। साधर्म्य, अतिशय, वैषम्य, औचित्य, वक्रता और चमत्कार उन्हीं मनः स्थितियों के मूर्त रूप हैं, अतः अलंकारों के वर्गीकरण में इन आधारों का उल्लेख किया जा सकता है। इस संदर्भ में उन्होंने इन आधारों का सोदाहरण समन्वय भी किया है। आधार-निर्धारण की दिशा में उनका यह एक शक्त कदम है।

पाँचवाँ बिन्दु है . भारतीय और यूरोपीय अलंकार-शास्त्र। इस विवेचन की उल्लेख्य विशेषता है दोनों देशों की अलंकार-विवेचनागत समता और

विपमता । जहाँ तक समता का सम्बन्ध है, वाच्य को प्रभावोत्पादक बनाना एक सार्वभौम वृत्ति है, अतः उसके घटक तत्वों का मिलना सृष्ट संभव है । रही विपमता, वह भी भिन्न देशों में संभव है ।

‘रीतिकव्य की भूमिका’ के अतिरिक्त अन्यत्र भी डॉ० नगेन्द्र ने अलंकार पर विचार किया है और वहाँ अलंकार सम्बन्धी अन्य नूतन दिशाओं का भी उद्घाटन किया है। वक्रोक्ति-सम्प्रदाय के निरूपण के सर्भ में उन्होंने अलंकार पर विचार करते हुए यह ठीक ही लक्षित किया है कि वक्रोक्ति-सम्प्रदाय अलंकार-सम्प्रदाय का पुनरुत्थान मात्र नहीं है—अलंकार-सम्प्रदाय की वक्रोक्ति और काव्य-जीवित की वक्रोक्ति में तत्त्वगत भेद है । इसी के साथ-साथ हमारी उल्लेखनीय विशेषता उनके प्रस्तुत सर्भ के चिन्तन की यह भी है कि जहाँ अन्य काव्यात्मवाद अलंकार और अलंकार्य की बात करके भी व्यवहार में उसे भूल जाते हैं वहाँ कुन्तक ने अपनी दृष्टि निभ्रान्त रखी है—इस तथ्य को उन्होंने स्पष्ट किया है । जहाँ अन्य मतवादी वर्णन प्रणाली के माथ वर्ण्य को भी अलंकार के अन्तर्गत रख दिया करते थे, वहाँ कुन्तक ने इसका जोरदार खण्डन किया है ।

अलंकार और अलंकार्य के पार्थक्य-अपार्थक्य सम्बन्धी विवाद को डॉ० नगेन्द्र ने समस्त पूर्वी-पश्चिमी, प्राचीन तथा अर्वाचीन की विस्मृत पीठिका पर उठाकर उसका तुलनात्मक विश्लेषण किया है और इन तमाम मतमतों के परिप्रेक्ष्य में वे इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि अलंकार और अलंकार्य के भेदाभेद का प्रश्न प्रत्यक्ष रूप से वाणी और अर्थ के भेदाभेद के साथ सम्बद्ध है । अभेद की अपेक्षा में ‘भेद’ और ‘भेद’ की अपेक्षा में ही दार्शनिक भूमिका पर अभेद को समझा जा सकता है । तात्त्विक दृष्टि से अभेद की बात मानी जा सकती है, पर व्यावहारिक दृष्टि से भेद को अस्वीकार किया ही नहीं जा सकता । अन्यथा डॉ० नगेन्द्र के ही शब्दों में ‘सहजानुभूतिमूलक भेद-अभेद सभी निरर्थक सिद्ध हो जाते हैं।’ इस प्रकार डॉ० नगेन्द्र क्रोचे की बात में तत्त्वतः सहमति व्यक्त करते हुए भी व्यवहारत आचार्य शुक्ल से महमति की साधारण स्थापना करते हैं । आस्वाद और निर्माण धरातल पर कला अखण्ड है, पर विवेचना के धरातल पर तो उसे सखण्ड होना ही पड़ेगा । कला की आलोचना सहजानुभूति अथवा आस्वाद रूप में न होकर धारणा रूप की ही होती है । डॉ० नगेन्द्र ठीक ही लिखते हैं, ‘अपने अखण्डरूप में सहजानुभूति अविवेच्य है, अनिर्वचनीय है, धारणाओं में खण्डित होकर ही वह विवेच्य हो सकती है—यही उसकी आलोचना है ।’ किसी भा चिन्तक की यही विशेषता होती है कि वह विवादास्पद बिन्दुओं को नेता

हैं और समस्त सम्बद्ध पूर्ववर्ती चिन्तन की पीठिका पर साधारण अपना मत व्यक्त करता है। या तो वह कोई नई-नई स्थापना देता है अथवा क्रमागत स्थापना का ही परवर्ती विपक्षीय नई चिन्तनाओं के आलोक में पुनः दृढीकरण करता है। यह सदर्थ क्रमागत धारणा के पुनः दृढीकरण का है, इसे भी एक प्रकार की स्थापना ही कहा जाता है।

इसी प्रकार एक दूसरा प्रश्न भी चला आ रहा है कि 'स्वभावोक्ति' को क्या माना जाय—अलंकार या अलंकार्य ? रसवदलंकार क्या अलंकार कहा जा सकता है ? और कहा भी जा सकता हो तो किस अर्थ में ? डॉ० नगेन्द्र ने 'स्वभावोक्ति' और 'रसवदलंकार' का बड़ा ही पुष्ट ऐतिहासिक अनुक्रम में आख्यान किया है और अपनी सहमति कुतक के साथ व्यक्त की है। 'स्वभावोक्ति' शब्द में समस्त सभावित अर्थ की परतों को उघाडा है और अलंकारता की परीक्षा की है, पर अंततः उसका निरस्मन ही किया गया है। पुनः यही बात 'रसवत्' के साथ भी रही है। इन सदर्थों में कोई 'पुनराख्यान' तो नहीं है, पर 'आख्यान' तर्कपुष्ट और विश्वमनीय है।

अलंकार-विवेचन के सदर्थ में कुतक की दो और उल्लेखनीय स्थापनाओं की चर्चा डॉ० नगेन्द्र ने की—एक तो रूपक और व्यतिरेक में से प्रत्येक के दो-दो भेद (वाच्य और प्रतीयमान) दूसरे दीपक के संबन्ध में यह कि दीपन क्रिया-पद ही नहीं, इतर पद भी कर सकते हैं। इन दोनों स्थापनाओं को उन्होंने विशेष महत्त्व नहीं दिया। रूपक और व्यतिरेक के भेदों—वाच्य तथा प्रतीयमान—को इसलिए नहीं कि वे क्रमागत हैं और दीपक के क्रिया-पदेतर की दीपकता की इसलिए नहीं कि इसमें उतना चमत्कार नहीं होता। जहाँ तक रूपक और व्यतिरेक की बात है, कुतक के संबन्ध में यह विचारणीय है कि उन्होंने वाच्य और प्रतीयमान—ये दो भेद माने कैसे ? कुतक के अभिधावाद तथा महिम के 'अभिधावाद' में अन्तर है। कुतक की अभिधा काव्योचित अभिधा है और महिम की काव्यलोकसाधारण अभिधा। इस पीठिका पर शक्ति के एक ही मानने से अर्थ भी एक ही स्तर का होगा और यदि अर्थ दो प्रकार—वाच्य तथा प्रतीयमान—का माना जायगा, तो शब्द की शक्ति भी दो माननी होगी। यदि वह अर्थ शब्दप्रमाणलभ्य है तो शब्द शक्ति-लभ्य ही होगा। वाच्य रूपक शब्दप्रमाणलभ्य तथा प्रतीयमान रूपक शब्देतर प्रमाणलभ्य माना जाय, फलतः शब्द की एक शक्ति—अभिधा—की संगति मान भी ली जाये तब भी प्रश्न बना ही रहेगा कि आखिर 'प्रतीयमान रूपक' शब्देतर

प्रमाणों में से किस प्रमाण का लक्ष्य होगा ? कुन्तक का आशय क्या समझा जाय और कुन्तक ने इसकी स्पष्टता क्यों नहीं की ? कुन्तक को ओर से अनुत्तरित जिज्ञासु का यह एक प्रश्न है। ध्वनि-विरोधी होने के कारण आनन्दचर्द्धन की 'व्यञ्जना' शक्ति तो इन्हे मान्य होने में रही। यह ठीक है कि इन्होंने अपने वाच्य में प्रतीयमान का भी समावेश उपचारतः माना है, पर इस स्थिति में भी कम उलझनें नहीं है।

डॉ० नगेन्द्र के इस निष्कर्ष से भी सहमत होना स्वाभाविक है कि वक्रोक्ति-वादी 'वक्रोक्ति' को अलंकार रूप में मानकर भी अलंकारवादियों की अपेक्षा रसवादियों के अधिक समीप हैं। वे 'भाव' और 'स्वाभाव' को अलंकार्य तथा वक्रोक्ति को अलंकार मानते हैं।

वास्तव में वक्रोक्ति-सिद्धान्त सर्जना की दृष्टि से विचार करने के फल-स्वरूप निर्गत सिद्धान्त है, अतः कविव्यापाररूप वक्रता पर बल दिया जाना स्वाभाविक है। कहा है कि 'वक्रत्वं कविव्यापारः'। फिर भी पूर्ववर्ती समस्त काव्य-सम्प्रदायों में कुन्तक का परिचय था, अतः उनकी समस्त हृदयावर्जक अच्छाइयों को आत्मसात् कर कुन्तक ने अपना अभिमत व्यक्त किया। उन्होंने 'अलंकार' के स्वरूप के विषय में बड़ी ही निश्चिन्त धारणा व्यक्त की है। डॉ० नगेन्द्र ने ठीक ही कहा है कि न जाने क्यों परवर्ती काव्यशास्त्रियों ने इनकी अलंकार संबन्धी मान्यता की अवहेलना की और अलंकार का निरूपण अति-व्याप्त भूमियों पर करते रहे। इस प्रकार डॉ० नगेन्द्र ने उस संदर्भ में तो अलंकार का विवेचन किया ही है, रीति, ध्वनि तथा वक्रोक्ति सम्प्रदायों के संदर्भ में भी उसे देखा और परखा है।

इस समस्त विवेचन में एक बात और विचारणीय है। अलंकार-सम्प्रदाय सौंदर्य का अस्तित्व कहाँ मानता है ? उसका कारण किसे कहना है ? अलंकार-वादियों के अलंकार की परिधि क्या है ? डॉ० नगेन्द्र ने प्रसंगान्तर में इन तीनों प्रश्नों पर भी अपना मंतव्य प्रकाशित किया है। 'हिन्दी काव्यालंकार-सूत्रवृत्ति' की भूमिका में उन्होंने स्पष्ट कहा है—(१) काव्य का सौंदर्य शब्दार्थ में निहित है, (२) शब्द-अर्थ के सौंदर्य के कारण है अलंकार, और (३) अलंकार के अतर्गत काव्य-सौंदर्य के सभी प्रकार के नस्त्र आ जाते हैं। डॉ० नगेन्द्र के इन तीनों निष्कर्षों से असहमत होने का प्रश्न ही नहीं उठता। निश्चय ही अलंकारवादी सौंदर्य का आधार शरीरस्थानीय शब्द तथा अर्थ (याचक तथा वाच्य कश्चित लक्षण तथा लक्ष्य) को ही मानते हैं। उनकी

दृष्टि में शरीर ही अलंकार्य है और वही सौंदर्य का आश्रय भी। इस प्रकार उन्हें देहात्मवादी भी कहा जा सकता है।

यहाँ एक बात और भी विचारणीय थी और वह यह कि सौंदर्य द्विविध है—सहज और अर्जित अथवा स्वाभाविक और प्रवर्द्धित। अलंकारवादी सहजात सौंदर्य को महत्व देते हैं या प्रवर्द्धित को? उनकी दृष्टि में अलंकार सहजात सौंदर्य के स्रोत हैं या अभिवर्द्धित? यह भामह के निम्नलिखित कारिकाद्ध से लगता है कि वे अभिवर्द्धित सौंदर्य को महत्व देते थे और यह अभिवर्द्धन होता है अलंकार में—

न कान्तमपि निर्भूषं विभ्राति वनिताननम् ।

सहजात कान्ति अथवा सौंदर्य-सदलित आनन भी भामह की दृष्टि में तब तक आकर्षक नहीं होता जब तक वह अलंकार-रहित रहता है। निश्चय ही अलंकार-सहित होने पर कान्त आनन और भी कान्त हो जाता है; उसकी कान्ति प्रवर्द्धित हो जाती है। इस प्रकार अलंकारवादी सहजात कान्ति की अपेक्षा अभिवर्द्धित कान्ति को महत्व देता है और इस अभिवर्द्धि में अलंकार को कारण मानता है। रीतिवादी सहजात सौंदर्य को महत्व देता है और उसका कारण गुण को मानता है। इस तथ्य में तो कोई संदेह ही नहीं है कि जहाँ रीतिवादी गुण का अस्तित्व अलंकार से पृथक् मानता है, वहाँ अलंकारवादी अलंकार में ही गुण आदि सौंदर्य-स्रोतों का अंतर्भाव कर लेता है।

निष्कर्ष यह कि अलंकार-सम्प्रदाय का जहाँ एक ओर डॉ० नगेन्द्र ने शक्त आख्यान किया है वही पुनराख्यान की दिशा में भी कुछ बातें कही हैं और अलंकार संबंधी चिन्तन को गति दी है।

[ख] रीति-सम्प्रदाय

अलंकारमत के संबंध में डॉ० नगेन्द्र ने विशेष रूप से (अपने प्रायः काव्यशास्त्र के प्रथम प्रयास) 'रीति-काव्य की भूमिका' में ही कहा है और अन्यत्र प्रसंगात् उसकी चर्चा की है। रीतिमत पर भी उस ग्रंथ में चर्चा है, पर उसको भी आत्मसात् करते हुए विस्तार के साथ 'हिन्दी काव्यालंकार सूत्रवृत्ति' की भूमिका में इसका विवेचन—आख्यान-पुनराख्यान—हुआ है।

निस्संदेह 'रीति' का जितना विस्तृत व्याख्यान डॉ० नगेन्द्र ने प्रस्तुत किया है, उतना न तो उनके पूर्व किसी ने किया था और न बाद में ही किसी ने किया है। उनके आख्यान की दो विशेषताएँ उल्लेखनीय हैं—एक तो यह कि

आलोच्य पक्ष को वे व्यापकतम ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में रखते हैं—ऐतिहासिक ही नहीं दैशिक भी। आलोचनकाल तक ज्ञात प्राचीन, अर्वाचीन, पूर्वी तथा पश्चिमी चिन्तनाओं के परिप्रेक्ष्य में आलोच्य तत्व को रखकर तब अपनी बौद्धिक प्रतिक्रिया व्यक्त करते हैं। यह उनके गहन अध्ययन का फल है, श्लाघ्य धर्म का प्रतिफल है। दूसरी विशेषता है : वर्तमान संदर्भ को समस्याओं और अध्ययन के चौखटे में विवेच्य पक्ष को रखकर किसी तर्कसंगत निष्कर्ष की ओर पहुँचना। उनके आख्यान की यह एक प्रकार से पद्धति ही है।

अपनी बात दो उदाहरणों से स्पष्ट कर दूँ। रीति-संबंधी उनका सारा विवेचन संस्कृत तथा पश्चिमी साहित्यशास्त्र और हिन्दी रीतिग्रन्थों के साक्ष्य पर ऐतिहासिक और दैशिक परिप्रेक्ष्य से हुआ है—केन्द्र में वामन अवस्थ हैं। वामन की काव्यशास्त्र से सबद्ध तमाम मान्यताओं को वे साहित्यशास्त्रीय वर्तमान समस्याओं और विकल्पों के चौखटे में रखकर परीक्षित करते हैं तथा अपना अभिमत देते हैं। रीतिमत के अंतर्गत डॉ० नगेन्द्र के काव्य स्वरूप, काव्य की आत्मा, काव्य का प्रयोजन तथा हेतु एव भेद आदि काव्यसिद्धान्तों के विवेचनों में से किसी को भी लिया जा सकता है।

वामन द्वारा प्रदत्त काव्य की परिभाषा का परीक्षण उन्होंने न केवल देहवादी तथा आत्मवादी भारतीय साहित्यशास्त्रियों के संदर्भ में ही परीक्षित किया, अपितु प्रसंगात् क्रोचे जैसे पश्चिमी कलादार्शनिकों की काव्य-सम्बन्धी मान्यता को भी रखा और बताया कि आत्मवादी जहाँ अन्तरंग धर्मों पर बल देते हैं वहाँ देहवादी बहिरंग धर्मों पर। फिर भी देहवादी भामह की परिभाषा जितनी मार्मिक है उसकी तुलना में देहवादी वामन की नहीं। वामन गुणालकार-संस्कृत शब्दार्थ को काव्य कहते हैं, जब कि भामह समप्रधान तथा समजस शब्दार्थ-सहभाव को मानते हैं। डॉ० साहब ने 'अभिव्यजना' को काव्य कहने की दृष्टि से भामह को क्रोचे से एकरस कर दिया है, पर वस्तुपक्ष से काव्य का यशोगान करने वाले की दृष्टि से अपर्याप्त या अव्याप्त भी कहा है। इस संदर्भ में भरत से लेकर रामचन्द्र शुक्ल तक और अरस्तू से लेकर रिचर्ड्स तक की व्यापक पीठिका रखी गई है। इस संदर्भ में रह-रहकर उनका झुकाव क्रोचे और कुन्तक की ओर हो जाता है और भामह के समञ्जस शब्दार्थ-सहभाव में ही वस्तुवादियों की 'रमणीयता' की प्रतिष्ठा कर वे अव्याप्त के विरुद्ध तर्क भी देते हैं। इस पीठिका पर वामन का काव्यस्वरूप सम्बन्धी अभिमत उनकी दृष्टि से स्पष्ट है। वे मानते हैं कि वामन अपनी सीमाओं

मे वैसे कहने के लिए विवश है और उनकी दृष्टि से वह ठीक भी है तथापि वह तात्त्विक न रहकर वर्णनात्मक हो गया है।

इसी प्रकार जब वे वामनसम्मत काव्य की आत्मा पर विवेचन प्रस्तुत करते हैं तब उन्हें लगता है कि वामन 'रीति' और 'वस्तु' में 'रीतिरात्मा काव्यस्य' कहकर 'रीति' को ही महत्त्व देने हैं। रीति और वस्तु के आपेक्षिक महत्त्व के विषय में अद्यावधिक निर्धारित चार पक्षों की पीठिका पर वामन का स्थान स्पष्ट करने में उनकी उक्त आख्यान-शैली स्पष्ट है। चार विकल्प इस प्रकार हैं—एक वस्तु को उपजीव्य और शैली को उपजीवक मानता है। दूसरा वस्तु तथा रीति दोनों को व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति मानता है, तीसरा, जो दूसरे से निकट है, मानता है कि काव्य में रीति अथवा अभिव्यजना ही सब कुछ है—वस्तु का स्वतन्त्र अस्तित्व ही नहीं है; और चौथा पक्ष है दोनों के समन्वय का। वामन की स्थिति डाक्टर साहब ने इन चारों से भिन्न मानी है। कारण, जहाँ एक ओर उनका दृष्टिकोण अव्यक्तिगत होने से व्यक्तिवादी नहीं बन सकता वहीं दूसरी ओर वस्तुवादियों से भी वे इसलिए भिन्न हो गये कि 'रीति' को 'वस्तु' की अपेक्षा अधिक महत्ता दी। तीसरी ओर यह भी स्पष्ट है कि वे अभिव्यजनावादियों की भाँति वस्तु की सत्ता और महत्त्व में इन्कार नहीं करते। साथ ही वे दोनों का समान महत्त्व भी नहीं स्वीकार करते। इस प्रकार उनकी स्थिति अभिव्यजनावादियों और समन्वयवादियों की मध्यवर्तिनी है।

वस्तुतः इस सदर्भ में एक प्रश्न अनाख्यात रह गया। वामन एक जगह 'रीति' को काव्य की आत्मा मानते हैं और अन्यत्र काव्य की ग्राह्यता अलंकार-वश स्वीकार करते हैं—'काव्य ग्राह्यमलंकारात्'। इन दो वक्तव्यों से एक अतिविरोध उभरता है और वह यह कि काव्य की अन्तःसत्ता, सारवत्ता 'रीति' पर आधृत है या 'अलंकार' पर? यदि इन दोनों वक्तव्यों का समन्वय करना हो, तो एक ही रास्ता है और वह है—'रीति' की भी विशेषता 'गुण' और अलंकारान्तर्गत 'गुण'। कारण, वे व्यापक अर्थ में दोषत्याग, अलंकार तथा गुण तीनों को ही अलंकार मानते हैं। इस आलोक में रीतिअविरोधी अलंकार 'गुण' ही हो सकता है। साथ ही इसको पुष्टि इसलिए भी हो जाती है कि वामन प्राथमिक या काव्य में उपादेय सहज सौंदर्य का स्रोत 'गुण' ही मानते हैं। उन्होंने कहा है कि युवती के सहज सौंदर्य (जो यौवन नामक गुण के कारण सभव है) का स्रोत 'गुण' ही है। यौवन नामक गुण के अभाव में अलंकार का कोई अर्थ नहीं है। इससे स्पष्ट है कि वामन काव्य में जिस 'रीति' को महत्त्व

देते हैं, वह 'गुण' के कारण और गुणों की इतनी सख्या मानी है, ऐसे-ऐसे अर्थों का उसमें समावेश किया है कि न केवल सौंदर्याधायक वस्तु सामान्य और कलात्मक उपकरणों की ही स्थिति ध्वनित है अपितु समाधि जैसे काव्यकारण का भी उल्लेख हो गया है। इस प्रकार स्पष्ट है कि वामन रीति को महत्त्व ('रीति' के कारण) गुणवत्ता के कारण देते हैं। ऐसी स्थिति में वामन को उक्त चतुर्विध विकल्पों में कहीं रखा जाय, यह विचारणीय है।

डॉ० नगेन्द्र के मन में भी यह बात गूँजती है, पर निष्कर्ष विपरीत है। देखें—“गुण के अर्थगुण और शब्दगुण ये दो भेद कर और कान्ति में रस दीप्ति मानते हुए वामन ने अर्थ अथवा वस्तु की सत्ता तथा महत्त्व दोनों अमीकार किये हैं, फिर भी सब मिलाकर सापेक्षिक महत्त्व रीति का ही है जिमके बिना अर्थगुण सम्पदा का उत्कर्ष सिद्ध ही नहीं हो सकता।”

काव्य-सिद्धान्त के अनन्तर इस विवेचन का दूसरा महत्त्वपूर्ण खण्ड है—‘रीतिसिद्धान्त’ शीर्षक। इसके अन्तर्गत पूर्ववृत्त, रीति की परिभाषा और स्वरूप, रीति के आधार, रीति के मूलतत्त्व, रीति के नियामक हेतु तथा रीति का प्रवृत्ति, वृत्ति तथा शैली से अन्तर स्पष्ट किया गया है। इन सारे वैचारिक बिन्दुओं के माध्यम से भी वे ही दो उक्त बातें—वामन ही की स्थिति और उक्ति की व्यापक पीठिका पर विशद आख्यान तथा यत्र-तत्र वर्तमान साहित्यिक समस्याओं के चौखटों में किसी पक्ष को रखकर अपनी बौद्धिक प्रतिक्रिया। इस सारे संदर्भ में दो विवादास्पद बिंदु विशेष द्रष्टव्य हैं—एक तो रीति और शैली की एकरूपता तथा विरूपता और दूसरे 'गुण' का स्वरूप और उसकी मनोवैज्ञानिक स्थिति। गुण की मनोवैज्ञानिक स्थिति स्पष्ट करते हुए दार्शनिक पीठिका पर निरूपित 'गुण' की नई पीठिका पर पुनराख्यान किया गया है।

रीति और शैली की एकरूपता और विरूपता की समस्या को लेकर डॉ० नगेन्द्र ने जो स्थापना की है, वह इस प्रकार है। शैली के दो मूल तत्त्व हैं : वस्तु तत्त्व और व्यक्तितत्त्व। इन दोनों पक्षों से विचार करते हुए डॉ० नगेन्द्र ने डॉ० डे के इस वक्तव्य से कि रीति और शैली दोनों में उक्त दोनों तत्त्वों के आधार पर सर्वथा भेद है, असहमति व्यक्त की है। वस्तुतत्त्व की दृष्टि से तो भेद मानना वे अनावश्यक मानते ही हैं, व्यक्ति तत्त्व की दृष्टि से भी उतना महत्त्वपूर्ण नहीं मानते। साथ ही वे यह स्वीकार करते हैं कि इधर 'शैली' में व्यक्तित्व का समावेश जितना हुआ है उतना रीति तत्त्व में नहीं था अर्थात् व्यक्तित्व के समावेश में भेद है आत्यन्तिक नहीं भारतीय रीति

मे न तो व्यक्तित्व का एकांत अभाव है और न ही 'व्यक्ति शैली है' की भाँति एकांत सर्वापहारी अधिकार ही। इस संदर्भ में भी मेरा यह कहना है कि सघटना या गीति के विषय में भारतीय आचार्यों (जैसे कुन्तक) ने जिस 'स्वभाव' की बात का उल्लेख किया है, वह 'स्वभाव' भी वस्तुमुखी है, व्यक्तिमुखी नहीं—अन्यथा कुन्तक सघटना को कतिपय निर्धारित गुणों से जकड़कर तीन ही नहीं मानते।

दूसरा उल्लेख्य बिंदु है : गुण का स्वरूप और मनोविज्ञान के आलोक में उसकी स्थिति, मनोवृत्तियों के समन्वयन में उसका योगदान। 'गुण' के स्वरूप पर भारतीय आचार्यों ने खूब जमकर दार्शनिक दृष्टि से भी विचार किया है। डॉ० नगेन्द्र ने इस वैचारिक शृंखला का शक्त आख्यान किया है। वास्तव में पण्डितराज ने पूर्ववर्ती छवनिवादियों के विपक्ष में अपना मत प्रकट किया है और अनुभव तथा तर्क दोनों के आधार पर खण्डन किया है। उन्होंने नव रसों के दो त्रिकों में (शृंगार, शान्त, करुण तथा वीर, वीभत्स, रौद्र) त्रिकसाधारण एक 'विशेषता' मानी है और उसी को गुण कहा है। प्रथम त्रिक परस्पर स्वरूप में भिन्न होकर भी इस माने में एक समानता रखते हैं कि उनका प्रभाव द्रवात्मक होता है और दूसरे त्रिक का दीप्त रूप। मात्रात्मक भेद संभव है, पर मूलतः नहीं। अतः 'तीन' में रहने वाली 'एक' विशेषता को तीन से अभिन्न नहीं कहा जा सकता। तथापि डॉ० नगेन्द्र ने ठीक ही कहा है और पण्डितराज की भाँति उनका आख्यान सगत है कि इस एक 'विशेषता' (त्रिकव्यापिनी) को पृथक् 'गुण' क्यों कहा जाय और रस से भिन्न कारण क्यों कहा जाय। रस को ही उस द्रुति या दीप्ति का प्रयोजक क्यों न माना जाय ? रस से पृथक् 'गुण' की कल्पना कर उसे प्रयोजक क्यों माना जाय ? पण्डितराज ने तो दार्शनिक भूमिका पर भी उसका प्रत्याख्यान किया है और कहा है कि रस रूप आत्मा तो निर्गुण है, उसमें 'गुण' कहाँ ? परवर्ती आचार्य अच्युतराय ने अपने 'साहित्यसार' में पण्डितराज का खण्डन करते हुये कहा है कि 'रत्याद्य-वच्छिन्न चित्' यदि रस है और यह पण्डितराज को स्वीकार है तो निर्गुण और निर्विशेष चित् में 'गुण' न हो पर सविशेष और सोपाधिक 'रस'-सगुण आत्मा में तो 'गुण' की सत्ता माननी होगी ही। तब भी यह जिज्ञासा अक्षत ही रहेगी कि उपाधिभूता रति रसात्मक कोटि का आटीकन (स्पर्श) करके द्रुति का प्रयोजक होगी, अतः उससे पृथक् रूप में प्रयोजक गुण क्यों माना जाय ? जब रसात्मक कोटि तक विकसित स्थायी स्वतः द्रुति, दीप्ति तथा विकास में क्षम है, तो उनमें प्रमाण भाव में भी एक अतिरिक्त गुण की कल्पना क्यों की

जाय ? विपरीत इसके कि रस धर्म के रूप में गुण की निराधार कल्पना मानी जाय, यही मान लेना कि द्रुति, दीप्ति आदि हार्दिक प्रभाव की प्रयोजकता वर्ण वाक्य, रचना अर्थ तथा रस—सबसे मान ली जाय और व्यवहार दृष्ट मधुर वर्ण, मधुर वाक्य, मधुर रचना, आदि व्यवहार की भी उपपत्ति बिठा ली जाय । इस प्रकार 'गुण' का जो स्वरूप बहुत दिनों से चलता चला आ रहा था, पण्डित-राज ने उसे हिला दिया । डॉ० नगेन्द्र ने मनोवैज्ञानिक दृष्टि से इस समस्या पर विचार करते हुए कहा है कि रस और गुण दोनों ही मन की स्थिति विशेष है । उनकी धारणा है कि रस वह आनन्दरूपी मनःस्थिति है जिसमें हमारी सभी वृत्तियाँ अन्वित हो जाती हैं और गुण वह रस की पूर्ववर्तिनी मनःस्थिति है जहाँ हमारी चित्त-वृत्तियाँ पिघलकर, दीप्ति होकर या परिव्याप्त होकर अन्विति के लिए तैयार हो जाती हैं । इस प्रकार डॉ० नगेन्द्र पण्डितराज से हटकर अपना मत रखते हैं और लोचनकार के उद्धरण से अपने मत को पुष्टि करते हैं । निश्चय ही इस विचारोत्तेजक दिशा में साहित्य-शास्त्री अभी कुछ और सोचेंगे । विचारणीय यह है कि रसानुभूति का प्रभाव द्रुति आदि है अथवा द्रुति आदि की परिणति रसानुभूति है ।

रीति-सिद्धान्त के अन्तर्गत उन्होंने गुण-संख्या, गुण और रीति, रीति प्रकार तथा दोष का भी व्यापक पीठिका पर आख्यान किया है । गुण की भाँति दोष की भी मनोवैज्ञानिक पीठिका पर रिचार्ड्स-सम्मत रसानुभूति के अनुरूप विचार कर पुनराख्यान की सम्भावना मूर्त की है ।

रीति-विवेचन का तीसरा खण्ड है पाश्चात्य काव्यशास्त्र में रीति और चौथा है हिन्दी में रीतिसिद्धान्त का विकास । अंततः सभादना करते हुए डॉ० नगेन्द्र ने रीतिमत की सीमाओं और उपलब्धियों का उल्लेख किया है । तीसरा और चौथा खण्ड व्यवस्थित आख्यान ही कहा जा सकता है । कारण वह प्रासंगिक और पीठिका है—गुनराख्यान मूल और केन्द्रीय विवेचन के सदर्थ की वस्तु है । वहाँ यह है भी । रसवादी डॉ० नगेन्द्र की दृष्टि में रस की अवहेलनावश जहाँ रीतिमत समादृत न हो सका, वही बीस गुणों में सभी सौदर्य-स्रोतों के समावेशवश वह अपने को एकागिता से वचा भी सका है ।

[ग] ध्वनि-सम्प्रदाय

'भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका' में डॉ० नगेन्द्र ने दो ही काव्य सिद्धांतों—रीतिमत तथा वक्रोक्तिमत—का समावेश किया है । ध्वनि-सिद्धांत पर डॉ० साहब ने हिन्दी 'ध्वन्यालोक' की भूमिका तथा 'रीति-काव्य की भूमिका' में

अपने विचार व्यक्त किए हैं। 'रीति-काव्य की भूमिका' में इसका स्वरूप परिचयात्मक ही है। 'हिन्दी ध्वन्यालोक' की भूमिका में अपेक्षाकृत विस्तार-पूर्वक आख्यान उपलब्ध होता है।

अन्य रमैतर काव्यसिद्धांतों की भाँति ध्वनि-सिद्धांत का आख्यान भी जिन विभिन्न शीर्षकों में हुआ है, वे हैं : पूर्ववृत्त, ध्वाने का अर्थ और परिभाषा, ध्वनि की प्रेरणा—स्फोट सिद्धांत, ध्वनि की स्थापना, काव्यत्व का अधिवास, ध्वनि के भेद, ध्वनि की व्यापकता, ध्वनि और रस, ध्वनि के अनुसार काव्य के भेद, ध्वनि में अन्य सिद्धांतों का समाहार, ध्वनि और पाश्चात्य साहित्यशास्त्र, हिन्दी में ध्वनि, उपसहार, ग्रन्थकार तथा ध्वन्यालोक का प्रतिपाद्य विषय। यह सिद्धांत अपने मूल रूप में ही इतना ग्राह्य और अद्यावधिक नव्य से नव्यतर काव्य धारा पर चरितार्थ होने वाला सिद्धान्त है कि उसमें पुनराख्यान की यो ही कम आवश्यकता है। सिद्धांत जब इतना निगूढ हो, पूर्व विवेचित रूप में अपर्याप्त हो तब उसके युगानुरूप पुनराख्यान की आवश्यकता भी होती है। ध्वनि-सिद्धांत में ये सब कमियाँ स्वयम् ही नहीं हैं। इसीलिए इसका आख्यान और पुनराख्यान रीति और वक्रोक्ति मत की तुलना में नाम्तिप्राय है और इस नाम्तिप्रायता का कारण स्पष्ट है। इससे आख्याता के सामर्थ्य की कमी नहीं, अपितु आख्येय के सामर्थ्य का प्रचुर ध्वनन है। यो दो-तीन ऐसे प्रसंग अवश्य हैं जहाँ आख्याता को स्वकीय सामर्थ्य का प्रकाशन करना पड़ा है।

इन विशेष प्रसंगों में एक विवाद है—काव्यत्व का अधिवास कहाँ? वाच्यार्थ में या व्यंग्यार्थ में? ध्वन्यालोककार की स्थापना है कि व्यञ्जकता और काव्य-चास्ता ये दोनों समनियत धर्म हैं अर्थात् काव्यत्व का बीज है चास्ता और चास्ता का स्रोत है व्यञ्जकता। जहाँ व्यञ्जकत्व नहीं, वहाँ चास्ता नहीं और जहाँ चास्ता नहीं, वहाँ काव्यत्व नहीं। इस प्रकार काव्यत्व का सबध व्यञ्जकत्व से है जो वाच्य, लक्ष्य तथा व्यंग्य—तीनों में रह सकता है। अतः काव्यत्व का अधिवास वाच्यार्थ में ही है—यह 'ही' अवधारण सर्वथा व्याप्नोह-कारी तत्व है। वाच्यार्थ-व्यंग्यार्थ निरपेक्ष होकर व्यञ्जक नहीं और व्यञ्जक न होकर स्वरूपतः उसमें चास्ता का अवस्थान संभव नहीं है। यह बात दूसरी है कि प्रयोक्ता अपनी सामर्थ्य से व्यंग्य की अपेक्षा वाच्य में ही चास्ता उत्पन्न कर दे। जैसे, उत्प्रेक्षा-सम्प्राट् हर्ष है और उपमा-सम्प्राट् कालिदास। उपमा में सादृश्य या साधर्म्य वाच्य है और उत्प्रेक्षा में व्यंग्य, तथापि जो चास्ता कालिदास के वाच्य में है वह शीर्ष के व्यंग्य में नहीं।

अतः प्रयोक्तृ-निरपेक्ष रूप में तो ध्वनिकार की बात सही है कि चारुता व्यंजक वाच्य में होती है—केवल वाच्य में नहीं। इस संदर्भ में शुक्ल जी भी जब काव्यत्व का अधिवास व्यंग्य की अपेक्षा वाच्य में कहते हैं और जिन उदाहरणों की पीठिका पर उसे स्पष्ट करते हैं उससे साफ़ जाहिर है कि वे व्यंजक वाच्य की चारुता की बात करते हैं, मात्र वाच्य की नहीं। डॉ० नगेन्द्र ने शुक्ल जी के उद्धरणों को माध्यम बनाकर प्रश्न यह खड़ा किया है कि 'जीकर हाय पतंग मरे क्या', से प्रतीत चारुता या चमत्कार वाच्य 'विराधाभास' में है या व्यंग्य रतिगत उत्कटता में? यदि चारुता का आधार उत्पन्न 'लक्ष्यार्थ' और अनुपपन्न 'वाच्यार्थ' की तुलना द्वारा उभरा हुआ 'विराधाभास' है तो वह शुक्ल जी की अपनी ही मान्यता के विरुद्ध है और यदि दूसरा हो तो व्यंग्यार्थ से भी काव्यत्व के अधिवास को दूर नहीं किया जा सकता। अतः डॉ० नगेन्द्र शुक्ल जी की इस स्थापना को दिशान्तर भ्रमण और बदतोव्याघात मानते हैं। शुक्ल जी ने स्पष्ट स्वीकार किया है कि अनूठी से अनूठी उक्ति काव्य तभी हो सकती है जबकि उसका सबध—कुछ दूर का ही सही—हृदय के किसी भाव या वृत्ति से होगा। शुक्ल जी के इस वक्तव्य के आलोक में डॉ० नगेन्द्र का निष्कर्ष संगत लगता है।

इस संदर्भ में यह भी स्पष्ट समझ लेना चाहिए कि ध्वनिकार ध्वनि की बात करते हुए भी अभिनिवेश अततः ध्वनित रस में ही रखते हैं और आत्मस्थानीय उसी को मानते हैं। वस्तुध्वनि तथा अलंकारध्वनि को जो महत्व है, वह स्पर्शवसायी और मन्निहित होने के कारण गौण रूप से।

शुक्ल जी की यह आपत्ति कि वस्तुव्यजना तथा भावव्यंजना में केवल लक्ष्य और अलक्ष्यक्रम का मात्रात्मक भेद ही नहीं है, अपितु गुणात्मक या प्रकारात्मक भेद है, सही लगता है। वस्तुव्यजना बोध का एक रूप है जब कि भावव्यंजना स्पष्ट अनुभूति है। शुक्ल जी का यह भी सोचना संगत लगता है कि वस्तुव्यजना तक एक अर्थ के सहारे वैसे ही पहुँचा जाता है जैसे अनुमिति की प्रक्रिया में। परन्तु व्यजना की प्रक्रिया में भी हम एक अर्थ के सहारे दूसरे अर्थ तक पहुँचते हैं। अतः एक अर्थ बोध के सहारे (धूप से आग तक) दूसरे अर्थ के बोध तक पहुँचना अनुमान ही है—यह निष्कर्ष विवादास्पद है। अनुमान का लक्ष्य और व्यंजना का लक्ष्य भिन्न है। अनुमान जिस अर्थ का बोध कराता है उसका लक्ष्य बोध का प्रायोगिक और सत्य बताना होता है—व्यंजना का नहीं। व्यंजना से हम जिस अर्थ तक पहुँचते हैं—वह चमत्कारी हो, बस इतना ही आवश्यक है, सत्यासत्य निर्णय से कोई सरोकार नहीं। इस सत्य से महिम

भी परिचित थे, अतएव उन्होंने लोकानुमान से काव्यानुमान को पृथक् भी कहा है—फलतः ऐसे चमत्कारी स्थलों की अनुमिति को वे 'काव्यानुमिति' कहना अधिक पसंद करते हैं ।

डॉ० नगेन्द्र के इस निष्कर्ष से कि शुक्ल जी वस्तुव्यजता में काव्यत्व नहीं मानते, मैं भी सहमत हूँ, पर इस शर्त के साथ कि यदि वह यथाकथञ्चिदपि भावपर्यवसायिनी न हो ।

डॉ० नगेन्द्र ने एक दूसरी बात 'ध्वनि और पाञ्चान्य साहित्यशास्त्र' शीर्षक विचार प्रवाह के सदर्थ में कही है और वह यह कि कवि अपने हृदय का रस हृदयान्तर में संक्रान्त करने के लिए चित्रभाषा का प्रयोग करता है और यह कार्य कवि की कल्पना-शक्ति से ही संभव है । ग्राहक जब भाषा से 'चित्र' और 'चित्र' में भाव तक उलटी यात्रा करता है तब कवि की प्रतिभा या कल्पना का भी साक्षात्कार कर लेता है । डॉ० नगेन्द्र ने बहुत सुन्दर तथ्य को पकड़ा है । ध्वन्यालोककार ने कहा है—

सरस्वती स्वाहु तदर्थवस्तु निःष्यन्दमाना महतां कवीनाम् ।

अलोकसान्धान्यमभिव्यनक्ति परिस्फुरन्तं प्रतिभाविशेषम् ॥

अर्थात् रस प्रवाही महाकवि की वाणी निहित अलोकसान्धान्य प्रतिभाविशेष का प्राकट्य कर देती है । ग्राहक भाषा में निहित क्षमता (व्यजना) से कवि की कल्पना का साक्षात्कार कर लेता है । दूसरे की कल्पना (कारयित्री) का साक्षात्कार करने के लिए स्वयम् में भी (भावयित्री) कल्पना होनी चाहिये पर इस सुप्त शक्ति को कौन जगावे ? उत्तर है कविप्रयुक्त भाषा की क्षमता ही । इस आधार पर डॉ० नगेन्द्र का निष्कर्ष है कि शब्द की इस अतिरिक्त कल्पना जगाने वाली शक्ति को ही ध्वनिकार ने 'व्यजना' और रस के संबेदन सूत्र को ही 'रस ध्वनि' कहा है । वैसे यह ठीक है कि व्यजना शब्द की एक क्षमता है और उसका कार्य अर्थबोध या अर्थप्रकाश है—पर वह यह कार्य कल्पना को जाग्रत कर के भी, ग्राहिका शक्ति को दीप्त करके ही तो कर सकती है ।

अन्तिम बात है ग्रन्थकार के सम्बन्ध में । डॉ० नगेन्द्र ने विभिन्न क्रमागत तर्क-प्रतितर्कों का उल्लेख किया है और इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि ग्रन्थकार और वृत्तिकार एक ही है । मैं इस विषय में बात बहुत नहीं बढ़ाना चाहता, पर द्वितीय उद्योत में लोचनकार की एक पंक्ति है—वृत्तिकारेण सता मया (आन्दवर्द्धनाचार्येण) । इससे निर्भ्रान्त पुष्टि होती है कि ग्रन्थकार ही वृत्तिकार

होकर अपना स्पष्टीकरण दे रहा है। अतः भूमिका के अंत में संक्षेप में डॉ० नगेन्द्र ने प्रतिपाद्य विषयों की तालिका प्रस्तुत कर दी है।

इस प्रकार ध्वनि-सिद्धान्त के सम्बन्ध में उनका अभिमत है कि वह काव्य का एक सार्वभौम सिद्धान्त है। इसीलिए वह युग का मान्य रहा है और है। अलंकार और रीतियाँ तो काव्य के बहिर्ग को छूकर रह जाते हैं—पर ध्वनि-वाद एक साथ प्रबन्ध और मुक्तक—सब की उँचाई का शक्त प्रतिमान है। रसवाद को मुक्तक या श्रव्यकाव्य पर लागू करने में रवर के चन्दोवा की तरह इसे खींचना पड़ता है—‘ध्वनि’ के साथ यह बात नहीं है। दूसरे, ध्वनि-सिद्धान्त की एक विशेष महिमा यह भी है कि वह मौन्दर्य के अन्य समस्त स्रोतों को ध्वनित रस के मूत्र में समन्वित भी कर लेता है।

[घ] वक्रोक्ति-सम्प्रदाय

वक्रोक्ति मन का अभिव्यक्तावाद के सदस्य में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने वार्त्विच्यवाद कहकर अत्रमूल्यन कर दिया था; पर डॉ० नगेन्द्र के मुविस्तु आख्यान और पुनाराख्यान जैसे प्रयासों ने उसे न केवल वार्त्विच्यवाद के गर्त से उवारा, प्रत्युत ‘स्थाने’ प्रतिष्ठित भी दिया। निर्माण की दृष्टि से काव्य के विभिन्न पक्षों पर इतना मूल्यवान् प्रकाश विकीर्ण करने वाला भारतीय काव्यशास्त्र में कोई दूसरा मत नहीं है। यह अवश्य है कि भारतीय काव्यशास्त्र का सर्वाधिक शक्त सिद्धान्त ध्वनि-सिद्धान्त है और कुन्तक ने उसका खण्डन कर अपने को विपक्ष में रखा। इस कारण उनके शब्दशक्ति-सम्बन्धी वक्तव्यों में कुछ कमजोरी आ गई है और सूक्ष्मदर्शी समीक्षक उसे पकड़ लेते हैं। व्यञ्जनाश्रित ध्वनि का प्रत्याख्यान करने के बादजुद कुन्तक ने ‘रस’ और ‘प्रतीयमान’ का स्थान-स्थान पर न केवल उल्लेख किया है, अपितु उसे मूल साध्य भी बताया है। कुन्तक के यहाँ ‘भाव’ और ‘स्वभाव’ ही अलंकार्य हैं और वक्रोक्ति अलंकार्य। वे वक्रोक्ति को साध्य नहीं मानते और ‘वक्रत्व कवि व्यापार.’ कहने वाला व्यक्ति साध्य मान भी कैसे सकता है? साध्य तो परिणति है, आन्तरालिक व्यापार नहीं।

डॉ० नगेन्द्र के आख्यान की एक विशेषता यह भी है कि वे प्राचीन काव्य-शास्त्र के सिद्धान्त को अपने और युग के चिन्तन-ढाँचे में भर देते हैं—फलतः प्राचीन चिन्तन आज के चिन्तको और जिज्ञासुओं के लिये ग्राह्य हो जाता है। प्राचीन चिन्तन को वर्तमान में पुनरुज्जीवित करने का यही प्रशस्त पथ है कि एक

और जहाँ उसे वर्तमान ढाँचे में बिठाया जाय और वर्तमान शब्दावली में ढाला जाय, वही दूसरी ओर वर्तमान समस्याओं का समाधान देने में क्षम निहित सभावनाओं को उजागर किया जाय। इनके आख्यान और पुनराख्यान में ये दोनों ही बातें मिलती हैं। उनके विवेचन में इसीलिए पढ़ने को मिलता है— 'आधुनिक काव्यशास्त्र की शब्दावली में कुन्तक की स्थापनाएँ प्रस्तुत की जा सकती हैं।' दूसरी तरफ स्वच्छन्दतावादी क्रोचे जैसे दार्शनिक चिन्तकों के सदर्भ में कुन्तक की विवेचना में निहित सभावनाओं को उजागर किया गया है।

डॉ० नगेन्द्र व्यापक परिप्रेक्ष्य में भारतीय काव्यशास्त्र की व्याख्या करने हुए बार-बार इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं— 'भारतीय साहित्यवेत्ता जनाद्वियों पूर्व साहित्य के मूल मर्मों तक पहुँच गया था—उसकी शब्दावली मात्र भिन्न थी।' और मैं इसमें सहमत हूँ। मेरी भी धारणा है कि भारतीय जीवन जिस आध्यात्मिक परिधि को स्वीकार करता था, उसमें नवन स्फूर्त सन्धों का महत्व था। विज्ञान आज उन स्फूर्त सन्धों की तार्किक सर्गति लगाकर आधुनिक लोगों के गले उतार सकता है। डॉ० नगेन्द्र ने इस पथ पर यथाशक्ति सचरण किया है। इस सदर्भ में उनका वह विवेचन लिया जा सकता है जहाँ उन्होंने कुन्तक के 'वक्रत्व कद्विव्यापारः' के अनुसार विषयवस्तु की अपेक्षा निर्माता कवि व्यापार को महत्व दिया है और उसका स्पष्टीकरण व्यापक परिप्रेक्ष्य में कर एक प्रकार से पुनराख्यान ही प्रस्तुत किया है।

साहित्य जगत् का एक बहुत बड़ा प्रश्न है कि काव्य में कर्ण महत्व का है या कवि-व्यक्तित्व। डॉ० नगेन्द्र ने पूर्व और पश्चिम के साहित्यशास्त्र को ही नहीं, दर्शन और मनोविज्ञान को भी सामने रखकर अपना पक्ष प्रस्तुत किया है और कुन्तक की सभावनाएँ भी मूर्त की है। उन्होंने व्यक्तित्व और कर्तृत्व का भी अंतर साफ़ किया है। उनके अनुसार भारतीय काव्यशास्त्र जहाँ रस के माध्यम से विषय को महत्व दे रहा था वहाँ पश्चिम में अरस्तू से मैथ्यू आर्नल्ड तक महान् विषयवस्तु का ही महत्व माना जाता रहा है। परन्तु इस अविच्छिन्नता में जहाँ-तहाँ व्यक्तिपरक दृष्टिकोण की ज्योति भी कौधती हुई लक्षित होती थी। क्रोचे ने तो वस्तु का एकान्त तिषेध ही कर दिया था। पश्चिम में वस्तु समर्थकों का दृष्टिकोण क्षीण नहीं हुआ। इलियट और प्रसिद्ध मनोवैज्ञानिक भुंग तक ने इस पक्ष का जोरदार समर्थन किया। डॉ० साहब ने इसका बड़ा ही विशद और प्राजल उपस्थापन किया है। इलियट कवि-व्यक्तित्व का किसी प्रकार का योगदान नहीं मानते। यद्यपि कर्तृत्व का एकान्त निषेध भी नहीं करते, परन्तु उसे वे कान्शस एक्टिविटी (सचेष्ट क्रिया) भी नहीं

मानते। वे मानते हैं कि सृजन प्रेरणा के प्रभाव से भावो और सवेदनो के समन्वय का नाम ही काव्य रचना है। युग भी मानते हैं कि महान कला वस्तुपरक और अव्यक्तिगत ही होती है। भारतीय काव्यशास्त्र में भी जो प्राक्तन और इदानीन्तन वासना को निर्माता या ग्राहक के व्यापार की विशेषता कहा गया है—युग के वक्तव्य के आलोक में उसकी स्पष्ट ही सवादी व्याख्या हो जाती है। डॉ० नगेन्द्र ने उसको लक्षित किया है। कुन्तक में पूर्व भारतीय काव्यशास्त्र न तो भोक्ता और ऋष्टा का तादात्म्य मानता था और न ही कवि को माध्यम मात्र। वह तो काव्य को प्रतिभा अथवा व्युत्पत्ति, अभ्यास या प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास की परिणति मानता था। इस सारी पीठिका पर जहाँ तक कुन्तक का संबंध है, डॉ० नगेन्द्र मानते हैं कि वह कवि को केवल माध्यम नहीं मानता, विपरीत इसके कवि के कर्तृत्व की निभ्रान्ति घोषणा करता है। इस कर्तृत्व स्वीकृति में भी उनके अनुसार दो विकल्प हैं—पहला यह कि कर्तृत्व क्या केवल कवि की सक्रियता है अथवा कवि के व्यक्तित्व की अभिव्यक्ति भी? काव्य को कविकर्म कहने वाला कुन्तक सक्रियता को तो मानता ही है, प्रतिभा को काव्य का कारण मानते हुए और उसे 'प्राक्तनाद्यतन सस्कारपरिपाक-प्रौढा' समझते हुए कवि व्यक्तित्व को भी अभिव्यक्त मानता है। पर डॉ० साहब के अनुसार आधुनिक मनोविज्ञान की भाँति कुन्तक व्यक्तित्व और भोक्ता को पर्याय नहीं मानते। 'स्वभाव' को महत्व देते हुए भी कुन्तक काव्य को कवि की प्रत्यक्ष आत्मानुभूति नहीं मानते। डॉ० नगेन्द्र की दृष्टि में कुन्तक द्वारा भारतीय काव्यशास्त्र में प्रतिपादित कवि की 'सवासनता' और पाश्चात्य मनोविज्ञान द्वारा स्थापित 'आत्माभिव्यक्ति' का मध्यवर्ती है। इस प्रकार डॉ० नगेन्द्र भारतीय काव्यशास्त्र की स्वतःस्फूर्त मान्यताओं को आधुनिक वैज्ञानिक शब्दावली और तर्क-प्रक्रिया द्वारा न केवल ग्राह्य बना देते हैं, अपितु विश्वसनीय भी। प्रतिभा तथा कल्पना के स्वरूप-विश्लेषण में जो व्यापक पीठिका और सूक्ष्म विवेचन प्रस्तुत किया है—उससे भी चिन्तकों को अपने अनुरूप सोचने की संभावना का अनावरण होता है। इस प्रकार वे समस्या का अपनी दृष्टि से समाधान देते तथा औरों के लिए संभावना की जगह बनाते बढ़ते चलते हैं।

इसी प्रकार सौंदर्य वस्तुगत है या व्यक्तिगत? प्रकृति उद्दीपन है या आलम्बन? ऐसे प्रश्नों को भी लिया और कुन्तक का पक्ष वर्तमान सदर्थ में स्पष्ट किया है। कुन्तक के अनुसार वस्तु या काव्यवस्तु सहज और आहार्य दो प्रकार की है। सहज वस्तु का सौंदर्य वस्तुगत और आहार्य का व्यक्तिगत है। रहा प्रकृति के का प्रश्न सो डॉ० नगेन्द्र कुन्तक के साथ हैं और उसे उद्दीपन ही

बहना चाहते हैं। स्वयम् शुक्ल जी ने रति या प्रेम को चेतन के कूलों में बाँधकर निरूपित किया है।

इस प्रकार वक्रोक्ति-सिद्धान्त के विभिन्न पक्षों का शक्त पुनराख्यानगर्भ आख्यान कर लेने के बाद डॉ० नगेन्द्र इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि वक्रोक्ति-सिद्धान्त एक व्यापक सिद्धान्त है जिसमें वर्ण से लेकर प्रबंध तक काव्य-सौंदर्य के समस्त रूप वक्रता के ही प्रकार हैं। साथ ही तब तक के समस्त सौन्दर्य-श्रोत वक्रता के ही प्रकार हैं। वक्रता केवल वाक्चातुर्य नहीं है, वह कवि-व्यापार है। भावप्रेरित कल्पना या प्रतिभा पर बल होने के कारण इस वाद में कला का अतिचार नहीं है। कुन्तक का कवि-व्यापार या प्रतिभा प्रस्थान में कविगत और पर्यवसान तथा परिणति में अन्तश्चमत्कारात्मक वस्तुगत हो जाती है। इसीलिए भावदीप्ति-मूलक उक्ति-दीप्ति ही कुन्तक की सतुलित वक्रता है। वक्रोक्ति कलान्तर्व की मार्मिक व्याख्या है और यही कुन्तक का भारतीय काव्यशास्त्र को योगदान है। साथ ही अलकृति को जीवित कहना उसकी सीमा भी है। पर 'जीवित' को Soul की जगह Life कहे तो विशेष गड़बड़ भी नहीं है।



लेखक के अन्य ग्रन्थ

१—व्यंजना और नवीन कविता	१९५७
२—नृसिंह चम्पू	१९५८
३—भारतीय साहित्य दर्शन	१९५९
४—औचित्य-विमर्श	१९६६
५—रस-विमर्श	१९६४
६—साहित्यशास्त्र के प्रमुख पक्ष	१९६६
७—लक्षणा और उसका आधुनिक हिंदी काव्य में प्रसार	१९६६
८—कान्यालंकार-सार-संग्रह और लघुवृत्ति की व्याख्या	१९६६
९—रहस्यवाद	१९६६
१०—हिंदी साहित्य का इतिहास	१९६७
११—कवि श्री रामकुमार वर्मा	१९७२
१२—भारतीय काव्यशास्त्र : नए सदर्भ	१९८२
१३—आदिकालीन हिंदी साहित्य की सांस्कृतिक पीठिका	१९७३
१४—कामायनी : कला और दर्शन	१९७३
१५—आधुनिक काव्य : कला और दर्शन	१९७३